Ірына Шумская



Музыка ў кантэксце беларуска-польскага міжкультурнага ўзаемадзеяння

УДК
ББК
Ш96

Рэцэнзенты:
Мікалай Крукоўскі, д-р філас. навук, праф.;
Аляксандр Смолік, д-р культуралогіі, праф.;
Пётр Даліг, д-р мастацтвазнаўства, праф.

Рэкамендавана да выдання
Саветам факультэта культуралогіі і сацыякультурнай дзейнасці
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў

Аўтар выказвае падзяку Польскаму Інстытуту ў Мінску, а таксама Нацыянальнаму цэнтру культуры ў Варшаве за дапамогу ў ажыццяўленні даследчыцкага праекта і выданні кнігі.

Шумская, І. М.
Ш96 Музыка ў кантэксце беларуска-польскага міжкультурнага ўзаемадзеяння : манаграфія / Ірына Шумская. — Мінск : Медысонт, 2011. — 160 с.
ISBN 978-985-6982-20-3.

Кніга распавядае пра творчую спадчыну і жыццёвы лёс шматлікіх прадстаўнікоў беларуска-польскай культурнай прасторы, дзейнасць якіх пераважна адбывалася ў першай палове XX стагоддзя. Нягледзячы на тое, што сваім паходжаннем і ідэйнымі памкненнямі гэтыя выдатныя асобы маюць непасрэднае дачыненне да Беларусі, іх імёны для большасці нашых суайчыннікаў паранейшаму застаюцца невядомымі.

Адрасуецца прафесійным музыкантам і творцам-аматарам, выкладчыкам і студэнтам гуманітарнага профілю, мастацтвазнаўцам і культуролагам, а таксама ўсім, хто цікавіцца гісторыяй музычнай культуры.

УДК
ББК

ISBN 978-985-6982-20-3
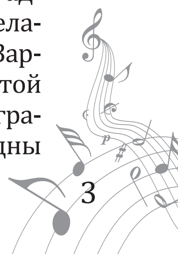
ПРАДМОВА



Для сучаснай еўрапейскай культуры характэрны, з аднаго боку, ускладненне дынамікі, інтэнсіфікацыя глабалізацыйных працэсаў і мадэрнізацыя адносін паміж рознымі суб'ектамі соцыуму, а з другога — павелічэнне дыферэнцыраванасці і кшталтаванне контркультурных парадыгмаў. Нягледзячы на шырокае распаўсюджванне ўніфікацыі культурных каштоўнасцей, на фоне пераходу да постіндустрыяльнай эры назіраецца шырокая разнастайнасць культур і ўзмацненне прынцыпаў міжкультурнага дыялогу. У такіх варунках узрастае значнасць этнічнай ідэнтычнасці і праблемы захавання самабытнасці нацыянальных культур, якія займаюць важнае месца ў працэсе міжкультурнай камунікацыі. Больш глыбокае разуменне культуры свайго народа магчыма, сярод іншага, пры суаднясенні яе асноўных ідэйных канонаў з аналагічнымі пастулатамі культур, што знаходзяцца ў бліжэйшым атачэнні.

Польшча — наша спрадвечная суседка, з якой нас спалучаюць не толькі стагоддзі сумеснай гісторыі, але і шматлікае падабенства ў традыцыях, звычаях і мастацкіх артэфактах. Аднак, нягледзячы на тэрытарыяльную блізкасць і на тое, што міжкультурнае ўзаемадзеянне паміж нашымі народамі істотна ўзмацнілася ў апошнія дзесяцігоддзі, беларусы, на жаль, пакуль не могуць пахваліцца тым, што іх культурныя здабыткі выдатна вядомыя заходняму суседу, не кажучы ўжо пра больш аддаленыя ад нас куткі еўрапейскага кантынента.

Відавочна, што вірлівыя плыні беларускай культуры знаходзяцца ў рэчышчы культуры агульнаеўрапейскай, і найбольш яскрава гэта адчуваецца ў музыцы. Але, напрыклад, пошук беларускай музыкі ў фанатэках і музычных крамах Варшавы і Кракава — задача зусім не простая. У той жа час, з польскай музыкі большасць нашых грамадзян ведае хіба што Ф. Шапэна, а міжнародны
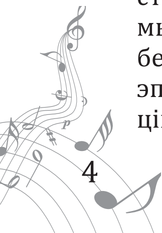


фестываль “Славянскі базар” у Віцебску, які, дарэчы, калісьці пачынаўся менавіта як свята польскай песні на Беларусі, з цягам часу ператварыўся ў баляванне рускамоўнага шлягера. Пэўную ролю ў гэтым адыграў геапалітычны фактар, які так ці інакш уздзейнічае на характар развіцця культуры і мастацтва ў любой з краін свету.

З улікам існуючых у сучасным музычным жыцці рэспублікі тэндэнцый, актуальным з'яўляецца пытанне адкрыцця імёнаў новых талентаў, і тут, па традыцыі, значную частку могуць заняць “добра забытыя старыя”, якіх мы нанова вяртаем ва ўлонне нашай нацыянальнай культуры.

Кніга, якая прапануецца вашай увазе, умоўна падзелена на дзве часткі. Першую складае шэраг артыкулаў, накіраваных на выяўленне сацыякультурнай спецыфікі беларуска-польскага ўзаемадзеяння ў першай палове XX стагоддзя, а другую — асобныя нарысы, прысвечаныя найбольш яскравым музычным дзеячам азначанага перыяду, якія былі выхадцамі з Беларусі. У дадзенай працы ўпершыню ў айчыннай культуралогіі мы звяртаемся да прадстаўлення спадчыны тых кампазітараў, лёс і творчыя арыентацыі якіх былі цесна знітаваны з роднымі беларускімі землямі, аднак усеагульнае прызнанне большасць з іх атрымала менавіта дзякуючы жыццядзейнасці ў Польшчы. Абсалютна розных на першы погляд творцаў, апрача іх суаднесенасці з беларуска-польскім этнакультурным абшарам, яднае яшчэ адна важная акалічнасць — усе яны належалі да кірунку так званага позняга рамантызму, які праіснаваў у якасці мастацкага стылю амаль да сярэдзіны мінулага стагоддзя, і рэха якога па-ранейшаму адчувальнае ў музыцы і сёння. Менавіта рамантызм, на нашу думку, быў той апошняй прыступкай на лесвіцы творчай эвалюцыі, пасля якой пачалася глабальная трансфармацыя не толькі эстэтычных каштоўнасцей, але і самога разумення музыкі як сацыякультурнага феномена.

Матэрыялы, прадстаўленыя ў кнізе, храналагічна абмяжоўваюцца перыядам з канца XIX да другой паловы XX стагоддзя, які быў надзвычай складаным для развіцця як нашага краю, так і ўсёй еўрапейскай супольнасці. Гэты адрэзак часу вылучаецца вельмі супярэчлівым характарам змен у ладзе грамадскага жыцця і ў сістэме мастацкай культуры, што знаходзіла відавочнае адлюстраванне ў дзейнасці асобных творцаў. Адпаведна ў манаграфіі мы імкнуліся не толькі стварыць партрэты забытых менестрэляў беларуска-польскага памежжа, але і перадаць дух той імклівай эпохі, на фоне якой ім было наканавана жыць і здзяйсняць цікавыя творчыя задумы.





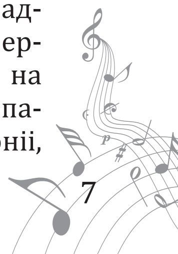
МУЗЫЧНАЯ ТВОРЧАСЦЬ У МІЖКУЛЬТУРНЫМ ДЫЯЛОГУ



Без музыкі жыццё было б памылкай.
Фрыдрых Ніцшэ. “Сутонне багоў”

Спрадвечныя пытанні наконт прыналежнасці музыкі да сусветнай гармоніі, яе дапасавансці да выяўлення ўнутранага свету чалавека адлюстроўваюць асэнсаванне гэтай мастацкай з’явы як неад’емнай часткі нашага жыцця. Таямніцы музычнай творчасці на працягу стагоддзяў хвалявалі душы мільёнаў людзей і станавіліся прадметам даследаванняў шматлікіх навук — мастацтвазнаўства і культуралогіі, гісторыі і сацыялогіі, эстэтыкі і псіхалогіі. Гісторыя культуры і этнамузыказнаўства ў Беларусі набралі моц напрыканцы мінулага стагоддзя і зараз выступаюць у якасці паўнавартасных раздзелаў сістэмы гуманітарных ведаў.
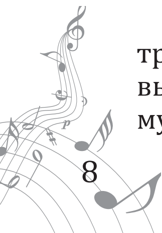
Пры аналізе музычных твораў існуе пэўная цяжкасць, абумоўленая спецыфікай музычнага мыслення, а менавіта асацыятыўным характарам выяўленчых сродкаў і звязанымі з імі асаблівасцямі ўнутранай пабудовы гукавога матэрыялу, прэзентаваных у невербальнай форме. Музычныя вобразы складаюць абагульненае прадстаўленне з’яў рэчаіснасці, і ў той жа час яны канкрэтна-гістарычныя — раскрываюць тыповыя, сацыяльна-акрэсленыя характары людзей, карціны прыроды, жыццё народа, краіны ў пэўную эпоху. Але адзінкі музычнай “мовы” не маюць дакладных значэнняў, у адрозненні ад мовы вербальнай. Яны фарміруюць гукавы вобраз на аснове шматграннага ўзаемадзеяння кампанентаў рытмікі, метрыкі, мелодыі, гармоніі,



паліфаніі — уласных элементаў камунікацыі. Абсалютна ўнікальнай уласцівасцю ў гэтым плане валодае інструментальная музыка, бо яна не стварае ані моўнага, ані сацыяльнага бар'ераў пры выкарыстанні яе ў міжэтнічных стасунках. Апроч таго, музычныя кампазіцыі, часам нават больш выразна за моўныя формаўтварэнні, выказваюць ступень падабенства і блізкасці народаў, а ў музычных інтанацыях выразна чытаецца іх духоўная повязь. Дзякуючы гэтаму практыка выкарыстання музычных сродкаў у сучаснай міжкультурнай камунікацыі няўхільна пашыраецца.

Першаасновай прафесійнай музычнай культуры і крыніцай яе нацыянальнай акрэсленасці з'яўляецца народ, а ключавую місію ў музычнай культуры кожнага народа адыгрывае асоба кампазітара, бо менавіта ён фарміруе стрыжань усёй сістэмы музычна-творчай дзейнасці. Цікава, што кампазітар, апрача непасрэднага выканання ролі творцы, першапачаткова спалучае ў сабе функцыі выканаўцы, слухача і крытыка адначасова. У працэсе мастацкага засваення рэчаіснасці кампазітар спасцігае і рэтранслюе пераважна не дакладныя, асобныя, адзінкавыя сувязі паміж існуючымі з'явамі і чалавечымі адносінамі да іх, а найбольш агульныя, універсальныя. Таму, з пункту гледжання культуралогіі, сэнс музычнага твора выяўляецца пры яго ўспрыманні як зафіксаваны ў гукавой субстанцыі вобраз свету, увасоблены з улікам аўтарскага перажывання культурнага кантынуума ("хранатопа"), з якога гэты вобраз вынікае. Але нават калі кампазітар і слухач умоўна належаць да аднаго сацыякультурнага асяроддзя, гэта яшчэ не гарантуе лёгкасць успрымання і разумення апошнім прадстаўленага музычнага матэрыялу. Яшчэ больш складана ўявіць сабе ўзнікненне кампазітара кшталту А. Шнітке, напрыклад, у эпоху Рэнесансу, — ужо само фармуляванне пытання такім чынам выглядае парадаксальна, бо дзейнасць кожнага творцы заўсёды знаходзіцца ў пэўнай карэляцыі з "духам эпохі", да якой ён належыць.

Увогуле, у гісторыі музычнай культуры было, прынамсі, тры рэвалюцыйных моманты. Першы з іх звязаны з вынаходніцтвам нотнага стану і пачаткам пісьмовай фіксацыі музычных твораў. Другі распачаўся, дзякуючы з'яўленню фе-
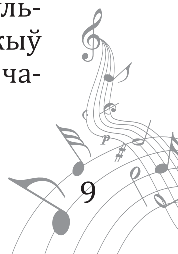




• Баль. Фрагмент гравюры “Перамога войска Рэчы Паспалітай над маскавітамі». XVII ст.

номена гуказапісу. І ўрэшце трэці быў азначаны шырокім распаўсюджваннем камп’ютарных тэхналогій, якія дазваляюць ствараць, рэдагаваць, захоўваць і праслухоўваць музычна-гукавыя кампазіцыі ў самых разнастайных жанрах і стылях. Апошні этап садзейнічаў узнікненню новай бінарнай апазіцыі, якая складвалася з далучэння да музычна-творчай дзейнасці розных слаёў насельніцтва і папулярызацыі музыкі на побытавым узроўні, з аднаго боку, і дэвальвацыі яе эстэтычных вартасцей — з другога.

Эвалюцыя музычных формаў міжволі спарадзіла неабходнасць іх каштоўнаснай ацэнкі. Як адзначае М. Крукоўскі, “чалавек паступова прывучаўся ўспрымаць гукі як пэўныя якасці рэчаіснасці, якія здольны ўзбуджаць эстэтычнае задавальненне апрача іх канкрэтна-прадметнай значнасці”[1]. Інакш кажучы, духоўныя патрэбы чалавека вызначаюць і рэгулююць выкарыстанне музыкі як сацыякультурнага феномена, дэтэрмінаванага быццём і шэрагам найбольш уплывовых сацыяльных фактараў.

Тут, аднак, становіцца відавочнай наяўнасць пэўнай цыклічнасці — як у змене стылявых парадыгмаў, так і ў агульным характары развіцця музычнай культуры. Як заўважыў украінскі кампазітар Валянцін Сільвестраў, “свядомасць ча-

[1] Крюковский Н. И. Логика красоты. Минск, 1965. С. 366.



лавека пабудавана так, што як бы ты ні імкнуўся наперад, усё роўна атрымліваецца бег па кругу. І таму кожная музыка, як толькі яна набывае форму, гэта рэквіем па часе, што мінуў”[2].

Вылучыўшыся з агульна-сінкрэтычнага комплексу старажытнай рытуалізаванай творчасці ў асобны від мастацтва, музыка на сучасным этапе дэманструе няўхільнае вяртанне да архаікі ў сваім цесным спалучэнні з візуальнымі, моўнымі і рухавымі элементамі чалавечага самавыяўлення. За гэты час музычнае мастацтва прайшло вялікі шлях — ад рэнесансных пошукаў гармоніі з сусветам да ўзвышанай пафаснасці барока, ад поліфаніі строгага пісьма да свабоднай імправізацыі і правакацыйнага гукавога эксперыментавання…
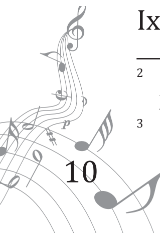
Размыванне дакладнай мяжы паміж музыкай і шумам, якое пачало ўзмацняцца напрыканцы XX стагоддзя, зрабіла прарочым старое выказванне кампазітара Артура Анэгера: “…праз некалькі гадоў, калі лічыць ад нашага часу, мы будзем здольныя адрозніваць толькі вялікія інтэрвалы. Спачатку ад нашага ўспрымання схаваецца паўтон, потым мы дойдзем да таго, што перастанем заўважаць тэрцыю, далей — кварту, а напрыканцы — нават квінту. Ужо недалёкі той час, калі асноўную ролю для нас будуць граць толькі рэзкія сінкопы, а не пачуццёвая прынада меладыкі… Пры такім стане спраў мы яшчэ задоўга да канца бягучага стагоддзя зробімся ўладальнікамі якогасьці абязлічанага музычнага мастацтва, падобнага да варварскага з-за свайго спалучэння надзвычайна прымітыўнай меладыкі з неверагодна грубымі акцэнтаванымі рытмамі. Гэткае мастацтва станецца на рэдкасць падыходзячым для атрафіраванага слыху меламанаў двухтысячнага года!”[3].

У варунках, калі музыку можа самастойна ствараць камп’ютар, кампазітар пачынае займаць месца фармальнага аператара-назіральніка, асабістыя якасці і эстэтычныя перавагі якога губляюць сваё значэнне, і ў гэтым ён дзіўным чынам набліжаецца да ананімнасці старажытных творцаў.

Гісторыя не захавала для нас імёнаў першых кампазітараў. Іх дзейнасць не прадугледжвала добра акрэсленага выразу ў

[2] Цыт. пав.: Привалов С. Б. Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века — XX век: эпоха модернизма. Санкт-Петербург, 2010. С. 528.

[3] Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., 1979. С. 141.

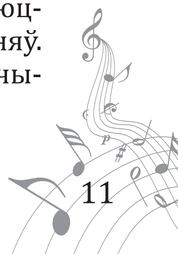


творах уласнага “Я”, якое дасягнула свайго апагею ў эпоху рамантызму. Ідэя бязмежнай творчай свабоды спрычынілася да ўсталявання культу індывідуалізму, які запанаваў у мастацтве напрыканцы XIX стагоддзя і працягвае трымацца дагэтуль, хоць ужо і зусім у іншых увасабленнях. На фоне сацыяльнага скепсісу і палітычных катаклізмаў з’яўленне плеяды таленавітых творцаў, дзейнасць якіх абапіралася на рамантычныя ідэалы, было неабходным стымулам для захавання самога каркаса мастацкай сістэмы, што апынуўся перад пагрозай зруйнавання. Амерыканскі пісьменнік Джым Льюіс некалі трапна выказаўся на гэты конт, распавёўшы наступнае: «Я ўвогуле адмаўляю, што мадэрнізм калісьці існаваў, — усё паходзіць з рамантызму, які вывеў на авансцэну ўласнае “Я” і паставіў яго на чале, спарадзіўшы астатнія праблемы. У гэтым сэнсе мадэрнізм — усяго толькі вельмі позні рамантызм, постмадэрнізм — вельмі-вельмі позні рамантызм»[4]. Цікава таксама тое, што і “цывілізаваны” чалавек, і “дзікун” разышліся ў розныя бакі менавіта з шырокай каляіны рамантызму, пры гэтым кожны з іх быў упэўнены ў неабходнасці самасцвярджэння.

Росквіт рамантызму як мастацкага стылю супадаў са станаўленнем нацыянальных кампазітарскіх школ у еўрапейскім рэгіёне. Кампазітары, якія належалі да гэтага кірунку, сур’ёзна цікавіліся выяўленнем тыповых рыс нацыянальнага характару і асаблівасцей мясцовага фальклору, шукалі сцежкі для ўзнясення народнага меласу на агульнаеўрапейскі ўзровень. І нягледзячы на тое, што пазней адбылася змена сімвалічна-ідэалістычнай культурнай парадыгмы на прагматычна-тэхнакратычную, прагрэсіўныя ідэі эстэтыкі рамантызму ўпалі на ўрадлівую глебу нацыянальнага каларыту, падараваўшы свету бліскучыя шэдэўры, якія па-ранейшаму працягваюць зачароўваць прадстаўнікоў розных пакаленняў.

Месца музыкі ў сістэме нацыянальнай культуры цесна спалучаецца са спектрам тых духоўных скрыжаляў, якія застаюцца амаль нязменнымі на фоне сацыяльных пераўтварэнняў. Яшчэ ў сваіх архаічных формах музыка стварала магчы-

[4] Цыт. пав.: Привалов С. Б. Зарубежная музыкальная литература… С. 14.



масць сумеснага праслухоўвання і музіцыравання пэўнай сацыяльнай групы. Яна садзейнічала з'яднанню людзей, забяспечвала іх сумеснае развіццё пры дапамозе эмацыяльна кансалідуючых імпульсаў. Паводле сучасных сацыялагічных апытанняў, музыка ўваходзіць у пяцёрку найбольш уплывовых этнаінтэгруючых фактараў паміж народамі[5]. Музычныя ўзоры нярэдка выкарыстоўваюцца ў якасці этнічных сімвалаў (своеасаблівых "маркёраў"), якія свядома вылучаюцца для ўзмацнення пэўнай грамадскай супольнасці. А яскравае ўвасабленне этнічных традыцый у музычнай творчасці дазваляе найлепшым чынам прэзентаваць пэўны этнас, нацыю, народ не толькі ў сферы мастацтва, але і на ўзроўні сусветнай культуры. Нездарма знакаміты нямецкі кампазітар Рыхард Вагнер зазначыў, што "музыка і нацыя адзіныя"[6].
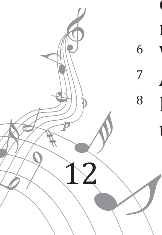
Разам з тым, традыцыя ўвасаблення этнічнасці ў музыцы не з'яўляецца статычнай, аб чым, напрыклад, можа красамоўна сведчыць дзейнасць сучасных фальклорных калектываў і этна-гуртоў. Аб гэтым пісаў яшчэ Тэадор Адорна, падкрэсліваючы, што "традыцыю, як і кожную філасофска-гістарычную катэгорыю не варта ўяўляць сабе ў выглядзе вечнай эстафеты пакаленняў, стыляў, манер, на працягу якой адзін майстар перадае другому сваё мастацтва, свае навыкі"[7]. Традыцыя прадугледжвае пэўную варыятыўнасць сродкаў захавання і прадстаўлення нацыянальнай культурнай спадчыны. Але адна асаблівасць усё ж такі павінна прысутнічаць заўсёды, незалежна ад разнастайных вонкавых трансфармацый, — арыентацыя на выкшталтаваную тысячагоддзямі магутную духоўную аснову свайго народа. На гэты конт вядомы польскі кампазітар Кшыштаф Пендзярэцкі казаў так: "Паглядзім на дрэва. Яно вучыць нас, што мастацкі твор павінен быць падвойна ўкаранёным. На зямлі і ў небе. Без карэння не ўсталюецца аніводная творчасць"[8].

5 Гаджимурадова З. М., Гаджимурадова Ж. Т. Особенности этнической и государственной идентичностей в самосознании русской молодежи Дагестана // Мир психологии. 2009. № 3. С. 82.

6 Wagner R. Mein Leben. Leipzig, 1911. S. 414.

7 Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 34.

8 Цыт. пав.: Haufa J. Krzysztof Penderecki i jego twórczość skrzypcowa ze szczególnym uwzględnieniem II Koncertu skrzypcowego "Metamorfozy" na tle wybranych dzieł

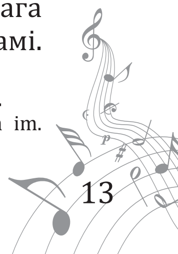


Усплеск цікавасці да этна-музыкі, які назіраецца ў апошнія гады, абумоўлены крызісам самаідэнтыфікацыі чалавека, стратай ім нацыянальнай непаўторнасці, ператварэннем у тыповы элемент аднастайнай сацыяльнай масы, якая штодзённа паглынае гігабайты аляпаватых ашчэпкаў культуры постмадэрну. Сучаснае мастацтва ўсё больш прадстае ў выглядзе сукупнасці featuring рознага роду тэкстаў (партытур, кластараў), да якіх звяртаецца чалавек у памкненні да самаактуалізацыі. Былая градацыя творчых здабыткаў на аб'екты "высокага" і "нізкага" мастацтва пастутова страчвае сваё значэнне, бо яго выцясняе працэс індывідуальнага адбору, камбінавання і інтэрпрэтацыі асобных культурных элементаў. У такім становішчы ідэя "вяртання да сваіх каранёў" становіцца не проста гучным заклікам, а жыццёвай неабходнасцю. Падмацаванне гэтай ідэі адбываецца дзякуючы глыбокаму аналізу тых пластоў музычнай культуры, значнасць якіх была штучным чынам зменшана з нагоды пэўных ідэалагічных акалічнасцей.

У айчынным музыказнаўстве на працягу доўгага часу панавала памылковае меркаванне, што да Кастрычніцкай рэвалюцыі беларусы не мелі ні прафесійнай музыкі, ні ўласных кампазітараў, ні нацыянальных музычных калектываў. І нібыта толькі звяржэнне ўлады памешчыкаў і капіталістаў, перамога працоўных мас стварылі выключна спрыяльныя ўмовы для росквіту духоўных сіл беларускага народа і яго мастацкіх здольнасцей.

Безумоўна, з сучаснага пункту гледжання гэткія выказванні прадстаўляюцца суцэльным абсурдам, бо музычныя дзеячы з нашага краю не проста мелі высокі ўзровень адукаванасці, выканальніцкага майстэрства і палёту думкі, а часам яшчэ і рабілі значныя творчыя адкрыцці, якія ўплывалі на ход развіцця ўсёй еўрапейскай музычнай культуры. Звернем увагу хаця б на славутых Радзівілаў, сярод якіх былі і адораныя кампазітары і не менш выдатныя мецэнаты, што сваімі намаганнямі спрыялі росквіту музычнага мастацтва як на землях нашых продкаў, так і за іх межамі.

z XX wieku na skrzypce i orkiestre: praca doktorska / Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu. Poznań, 2008. S. 89.





• Тытульны аркуш рукапісу паланэзаў Мацея Радзівіла. 1788 г.

Напрыклад, паланэзы Мацея Радзівіла з'яўляюцца самымі раннімі аркестравымі ўзорамі гэтага танца ў Еўропе. Іншы прадстаўнік легендарнага сямейства — Антоній Генрык Радзівіл — фактычна апярэдзіў свой час у створанай ім сістэме лейтматываў, якую пазней увёў у оперную практыку Рыхард Вагнер[9].

Падобных прыкладаў можна прывесці яшчэ шмат. Але больш важна асэнсаваць і даказаць тое, што Беларусь — не бедная падчарка без пасагу і не малодшая сястра ў сям'і славянскіх народаў, а паўнавартасная краіна з багатай культурай і шчодра адораным на таленты народам. І асабліва з улікам таго, што мы не можам сёння пахваліцца ні велізарнасцю карысных выкапняў, ні ўплывовай роляй на сусветнай арэне, мы павінны неадкладна пачаць працаваць над тым, як найбольш выгадна скарыстаць наш культурны

9 Сасноўскі З. Гісторыя беларускіх музычных уплываў. Мінск, 2009. С. 5.

патэнцыял для пазіцыянавання беларусаў на міжнародным узроўні і як не страціць нашу этнічную самабытнасць ва ўсепаглынальным працэсе міжкультурнага ўзаемадзеяння з іншымі краінамі.

Яшчэ вялікі Сакрат звяртаў увагу на тое, што садзейнічаць духоўнаму развіццю чалавека магчыма праз дыялогі, у якіх прыхаваныя важныя духоўна-этычныя прынцыпы. У сучасным грамадстве прынцып дыялогу культур замацоўвае сваю фундаментальную пазіцыю. Менавіта парытэтны дыялог, а не сумбурная дыфузія артэфактаў ці агрэсіўная экспансія каштоўнасцей, павінен знаходзіцца ў падмурку міжкультурнага ўзаемадзеяння, тым больш, калі гэта датычыцца бліжэйшых суседзяў.
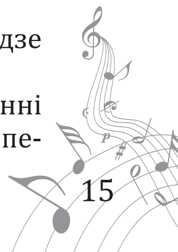
На працягу некалькіх стагоддзяў каштоўнасць еўрапейскай музыкі вызначалася ступенню яе эфектыўнасці як сілы маральнага самасцвярджэння, як формы свядомага ўвасаблення духоўных арыенціраў, што адлюстроўвала пераважна сімвалічнае значэнне гэтага віду мастацтва ў сістэме культуры. Аднак узмацненне значэння музычнай творчасці як сацыякультурнага феномена прывяло да пераасэнсавання яе камунікатыўных функцый.

Некаторыя навукоўцы схільны выкарыстоўваць замест паняцця “ўзаемадзеянне” паняцце “камунікацыя”, хоць гэта і не зусім тоесныя з’явы. Звычайна лічыцца, што ў камунікацыі найбольш важныя яе аб’екты, а пры ўзаемадзеянні на пярэдні план выступае характар адносін удзельнікаў. Так ці інакш, звяртаючыся да праблем узаемаадносін людзей ў поліэтнічным грамадстве, трэба памятаць аб тым, што тут маецца на ўвазе кантакт дзвюх ці болей культурных традыцый (канонаў, парадыгмаў), у выніку якога адбываецца ажыццяўленне істотнага ўзаемнага ўплыву. У адпаведнасці з гэтым вылучаюцца, прынамсі, два параметры міжкультурнага ўзаемадзеяння:

– дыстанцыя “свае” — “чужыя” (у выпадку, калі ў якасці аб’екта выступае група);

– схільнасць да той ці іншай ідэнтычнасці (пры разглядзе дзейнасці індывіда).

Абодва параметры былі вельмі няўстойлівымі ў дачыненні да многіх прадстаўнікоў айчыннай музычнай культуры пе-



рыяду змены эпох напрыканцы XIX — пачатку XX стагоддзяў, асабліва ўлічваючы агульны стан грамадскай свядомасці ў рэгіёне беларуска-польскага памежжа.

Пры аналізе культурнага памежжа часцей за ўсё разглядаецца нейкая больш-менш акрэсленая прастора, максімальна набліжаная да геапалітычных межаў. Згодна з меркаваннем польскага культуролага Гжэгажа Жука, "у Польшчы паняцце памежжа адносіцца перш за ўсё да тэрыторыі ўсходняй мяжы Рэчы Паспалітай, па абодвух яе баках, дзе можна назіраць эфекты змешвання польскіх уплываў з украінскімі, беларускімі або літоўскімі. Спецыфіка польскага ўсходняга памежжа — гэта частыя змяненні ва ўсталяванні палітычных межаў на працягу некалькіх апошніх стагоддзяў, у тым ліку ў часы заваёў і Другой сусветнай вайны. У дадатак, тут сустракаюцца Захад і Усход старога кантынента, інакш кажучы, еўрапейская лацінская традыцыя і еўрапейская візантыйская традыцыя"[10].

Відавочна, што любое памежжа выступае як выдатная пляцоўка для ўзаемаабмену матэрыяльнымі і духоўнымі каштоўнасцямі і спараджае спецыфічны від культурнай ідэнтычнасці. Памежжа беларуска-польскае да таго ж вылучаецца адноснай даўнінай свайго існавання, а таксама стракатасцю формаў увасаблення творчых задум.

Варта падкрэсліць, што любая культура, асабліва музычная, не з'яўляецца загерметызаванай з'явай. І зразумела, што пранікненне ў яе песень, мелодый або гукавых канструкцый з суседніх, а часам нават і зусім няроднасных культур мае высокую ступень верагоднасці. Паступова адбываецца іх прыстасаванне да карэннага культурнага тэзаўруса, і ў выніку гэтыя музычныя элементы могуць "жыва" існаваць як змястоўная частка музычнага жыцця пэўнай краіны. Беларуская музычнай культура не з'яўляецца тут выключэннем, а наяўнасць уплываў польскай, украінскай, літоўскай ці рускай народнай музыкі прадстаўляецца цалкам натуральнай з'явай.

Апроч таго, музыка грае надзвычай важную інтэграцыйную ролю сярод беларускай этнічнай супольнасці ў сучаснай

---

[10] Żuk G. Pogranicza — kulturowy tygiel czy mit? // Gadki z Chatki. 2006. nr 65. http://www.gadki.lublin.pl/ gadki/artykul. php? nr_art=845 [dok. elekt.], [odczyt: 25.11.2010].
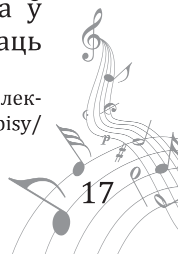
Польшчы, бо мае сапраўды вялікую сілу ўздзеяння на людзей, якія адчуваюць моцную патрэбу кантакту з гэтай культурай. Аб гэтым, у прыватнасці, сведчыць высокая колькасць прысутных на разнастайных мастацкіх мерапрыемствах, арганізаваных прадстаўнікамі беларускай дыяспары, або трывалы попыт на запісы з песнямі беларускіх калектываў у жыхароў сучаснай Беласточчыны.

Значная актывізацыя музычнага жыцця беларусаў у Польшчы пачалася разам з пераломным 1990 годам, калі па ініцыятыве Беларускага Аб'яднання Студэнтаў (дзейнічае з 1981 года, а легалізавана ў 1988 годзе) у мястэчку Грудак, што пад Беластокам, быў заснаваны першы фестываль беларускай рок-музыкі "Басовішча". І цяпер гэтае штогадовае мерапрыемства карыстаецца нязменнай папулярнасцю як сярод мясцовай моладзі, так і ў колах беларускага студэнцтва, якое спецыяльна з'язджаецца на фестывальныя імпрэзы з розных куткоў Беларусі. Што ж датычыць фестывалю аўтарскай песні "Бардаўская Восень", то ён таксама быў арганізаваны беларускай меншасцю ў Польшчы. Першы раз фестываль адбыўся ў 1994 годзе ў Бельску Падляшскім, а прыдумала і зладзіла яго створаная ў 1992 годзе арганізацыя Звяз Беларускай Моладзі. Тут таксама кожны год маюць магчымасць выступіць выканаўцы з Беларусі, а народныя беларускія інструменты, якія яны прывозяць з сабой, з'яўляюцца вялікай атракцыяй для слухачоў[11].

У сваю чаргу знаёмства жыхароў Беларусі з польскім музычным мастацтвам адбываецца ў асноўным дзякуючы намаганням Польскага Інстытута ў Мінску, актыўнасці прадстаўнікоў польскай дыяспары, а таксама прыватным ініцыятывам. Нібыта ігнаруючы супярэчлівасць наяўных палітычных узаемаадносін, музыка выдатна ілюструе ментальную блізкасць двух славянскіх народаў і служыць сімвалічным мастом для іх міжкультурнага паяднання.

Між іншым, музыка ўсё больш пачынае станавіцца сістэмаўтваральным фактарам працэсаў, якія адбываюцца ў сучаснай культуры. Зараз яна сама здольная фарміраваць

[11] Мусько І. Музычная культура беларускай меншасці ў Польшчы / Камунікат [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://kamunikat.fontel.net/www/czasopisy/termapily/04–05/11.htm. Дата доступу: 21.02.2011.



публіку, знітоўваць слухачоў не толькі дзякуючы падабенству іх унутранага свету, але і зыходзячы са знешніх атрыбутаў ладу жыцця. Эвалюцыя музычнай творчасці як працэсу стварэння новых мастацкіх каштоўнасцей прывяла да таго, што сёння гэтую творчасць можна разглядаць як самастойную з’яву культуры, якая існуе ў рамках пэўнага сацыякультурнага цыкла і падпарадкоўваецца дамінантным ідэйна-аксіялагічным арыентацыям[12].

Не спрабуючы дакладна вызначыць, у якім кірунку пойдзе развіццё сферы музычна-творчай дзейнасці ў будучыні, зазначым, што пазбаўленне магчымасці ўсебаковага судакранання з чароўным светам музыкі, у тым ліку і праз абмежаванне творчай свабоды кампазітараў, робіць наша жыццё нашмат бяднейшым і бясспрэчна звужае гарызонты ўзаемадзеяння з культурамі іншых народаў і разнастайных грамадскіх супольнасцей.
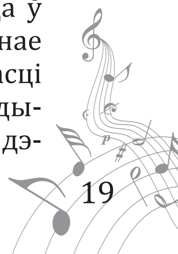
[12] Шумская И. М. Музыкальное творчество как социокультурное явление. Минск, 2006. С. 95.

ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ЎЗАЕМААДНОСІН БЕЛАРУСКАГА І ПОЛЬСКАГА НАРОДАЎ У ПЕРЫЯД 1905–1939 ГАДОЎ



Аналізуючы грамадска-палітычныя і сацыяльна-культурныя працэсы, якія адбываліся на беларускіх землях у першых дзесяцігоддзях XX стагоддзя, варта прыгадаць паданую праз Карла Ясперса канцэпцыю “восевага часу”. Не будзе перабольшваннем назваць гэты перыяд сапраўдным “восевым часам” для беларускай нацыі. Рэха распачатага ў другой палове XIX стагоддзя цыкла значных падзей пад агульнай назвай “Вясна народаў” дайшло ўрэшце і да нашых суайчыннікаў, якія ў надзвычай цяжкіх умовах спрабавалі сцвердзіць свае права на дзяржаўнасць і незалежнае развіццё ў сям’і еўрапейскіх нацый. Аднак для паспяховага выжывання ў геапалітычных джунглях трэба быць не толькі мацнейшым рэсурсна і стратэгічна, але і мець моцны імунітэт у выглядзе развітай сістэмы нацыянальнай ідэалогіі і грамадскай супольнасці, трывала замацаванай у масавай свядомасці самабытнай духоўнай спадчыны, наяўнасці паняцця свабоды ў шэрагу вышэйшых каштоўнасцей і нязломнага памкнення да яе абароны. А з улікам шматвекавога хістання беларусаў паміж Захадам і Усходам з усёй гэтай неабходнай атрыбуцыяй назіраліся пэўныя праблемы.
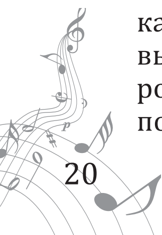
Калі нейкі рэгіён доўгі час знаходзіцца ў становішчы культурнай калоніі, гэта пачынае вельмі адмоўна сказвацца на ментальнасці насельніцтва, вядзе да дэвальвацыі традыцыйнай сістэмы каштоўнасцей і істотнай дэ-



градацыі (або нават знішчэння) нацыянальнай эліты. І гэта нягледзячы на тое, што сацыяльна-эканамічныя паказчыкі развіцця могуць маляваць даволі прывабную карціну. На жаль, негатыўны эфект і неабарачальны характар шматлікіх сацыякультурных працэсаў і да гэтага часу часта застаецца па-за ўвагай многіх грамадскіх лідэраў, якія дбаюць пераважна аб ваеннай і эканамічнай бяспецы людзей.

Беларусы, цалкам пазбаўленыя месіянскіх ідэй, у адрозненні ад палякаў і рускіх, якія лічылі сваім сакральным абавязкам займацца актыўным "акультурваннем" суседніх тэрыторый згодна з выгаднымі выключна для іх уласных інтарэсаў сцэнарыямі, з мэтай элементарнага выжывання выпрацавалі з цягам стагоддзяў адмысловую мадэль прыстасавальніцтва да знешніх уплываў. Гэта выявілася ў рэлігійнай талерантнасці, у адносна лёгкім запазычанні свят і побытавых асаблівасцей, але найбольш і найгорш — у моўнай палітыцы.

Яшчэ да трох падзелаў Рэчы Паспалітай большасць беларускай шляхты падверглася паланізацыі. І хаця прадстаўнікі гэтай грамадскай праслойкі называлі сябе літвінамі — насельнікамі Вялікага Княства Літоўскага, — але ж думалі палітычнымі катэгорыямі Рэчы Паспалітай, так як, напрыклад, мазавецкая ці малапольская шляхта. Каталіцкае веравызнанне, мова, культурныя асаблівасці рабілі іх падобнымі да польскай эліты і разам з тым адасаблялі ад карэннага вясковага насельніцтва. Старабеларуская літаратурная мова, на якой калісьці былі створаны статуты Вялікага Княства Літоўскага, у сапраўднасці стала мовай мёртвай, амаль як лацінская. Рознымі беларускімі гаворкамі карысталіся ў асноўным маламестачковае насельніцтва, рамесніцтва і сялянства. У выніку падзелаў Рэчы Паспалітай і далучэння ў 1795 годзе ўсіх беларускіх зямель да Расійскай імперыі афіцыйна дзяржаўнай і найбольш распаўсюджанай мовай стала руская (асабліва ў праваслаўных прыходах, школах, сярод вайскоўцаў і чыноўнікаў), але фактычна да канца XIX стагоддзя ў публічным ужытку вельмі часта выкарыстоўвалася таксама і польская мова (пераважна сярод каталікоў і прадстаўнікоў дробнай шляхты). Руская і польская мовы лічыліся "панскімі", а беларускай была ад-



ведзена роля фальклорнага інструмента і штодзённай гаворкі простага люду[13].

У колах польскай эліты панавала перакананне, што беларусы з’яўляюцца ўскраінным (kresowym) польскім людам. Гэтая думка была распаўсюджанай і ў перыяд ІІ Рэчы Паспалітай. У прыватнасці, у міжваенныя гады ў польскай літаратуры часта мільгалі фразы: “без крэсаў няма Польшчы”, “польскасць крэсаў”, “польскія крэсы — гэта еўрапейскія крэсы” і г. д.[14]

Царская адміністрацыя і прадстаўнікі Праваслаўнай царквы ў сваю чаргу ўпарта прасоўвалі папулярны яшчэ з часоў Івана Жахлівага тэзіс аб тым, што беларусы — гэта “истинно русский народ”, а землі, на якіх яны жывуць, — адпаведна “исконно русские земли”, і рабілі мноства намаганняў, каб гэтая абсурдная тэорыя ўсё больш замацоўвалася ў жыцці.

Пасля паўстання 1863 года пад кіраўніцтвам К. Каліноўскага, які небеспадстаўна сцвярджаў, што “пакуль народ беларускі пад уладай маскалёў, не будзе яму шчасця”, і без таго неспрыяльныя для беларускай самаідэнтыфікацыі ўмовы значна пагоршыліся. Варта ўявіць сабе атмасферу, што запанавала ў акупаваных расійскай бюракратыяй землях, каб зразумець, што не толькі росту самасвядомасці не магло быць, але і тым, хто ўсвядоміў сябе беларусам, бяспечней было схавацца за найменне “рускага” або “тутэйшага”. Вось як характарызуе гэты фон сучасніца падзей Н. Ланская ў кнізе “Обрусители”: “Калісьці заходні край быў цэнтрам, куды сцякалася вялікае мноства людзей пераважна велікарускага паходжання і абавязкова праваслаўнага вызнання. У той час край уяўляў сабою арэну, дзе, нічым не рызыкуючы, можна было тысячу разоў вылучыцца, выйсці, што называецца, у людзі і пасля, супакоіўшыся на лаўрах, вымавіць са спакойным сумленнем: мы абрусілі. Сюды імкнуліся ўсе тыя, хто быў чымсьці не задаволены ў сябе дома: кожны, каго абышлі чынам, месцам ці ўзнагародай, чый не прынялі ці вярнулі праект, чый маёнтак, у выніку новых парадкаў, прыйшоў у заняпад, а ўзяцца за справу не

[13] Głogowska H. Białoruś 1914–1929. Kultura pod presją polityki. Białystok, 1996. S. 11.
[14] Bergman A. Sprawy białoruskie w II Rzeczypospolitej. Warszawa, 1984. S. 73.

было ні ўмення, ні сілы — усё гэта спяшалася ў заходні край. Тутака сцякаліся людзі ўсялякіх прафесій, узростаў і станаў: маладыя, старыя, аматары пажыць і тыя, што пражыліся дазвання, расчараваныя ў каханні, падманутыя ў жыцці і што самі падманвалі, — усе пнуліся сюды з ліхаманкавай паспешлівасцю… Атэстатаў аніякіх не патрабавалася: дастаткова было прыехаць з Расіі і заявіць сябе праваслаўным, каб атрымаць права на такія ільготы, правы і перавагі, якія ператвараліся ў сапраўдны рог дастатку. Таму можна уявіць, якая колькасць рознае навалачы запаланіла гэтыя бядотныя 9 губерняў! Які кантынгент ілжы, подласці, усялякіх падманаў, подкупаў, фальшу і маральнае распусты прынесла з сабой гэтая праваслаўная армія згаладалых і сасмяглых, галлівых і нецярплівых! Нібы саранча, кінуліся яны на гатовыя месцы, спяшаючыся захапіць усю тую прастору, ачышчаную для іх гвалтам; цырымоніцца не было патрэбы, і пад выглядам абрусення і прапаганды праваслаўя гэтыя заваёўнікі праследавалі такія мэты, якія не мелі нічога супольнага ні з рэлігіяй, ні з маральнасцю, ні нават з палітыкай сапраўднага абрусення…”[15].

Усевалад Ігнатоўскі ў “Гісторыі Беларусі ў XIX — пачатку XX стагоддзяў” піша: “Выйшла так, што з адной ужо раскіданай дзяржавы яна ўвайшла ў другую, якая таксама не магла пахваліцца сваім здароўем… Вялікае тэрытарыяльна і багатае прыроднымі багаццямі гаспадарства задыхаецца эканамічна, а разам з тым і палітычна. Вось у гэтую затхлую атмасферу гнілога вялікага арганізма трапляе і Беларусь”[16]. І далей: “Вызваліўшыся з пут клерыкальна-шляхецкай рэспублікі, Беларусь апынулася ў ланцугах панска-дваранскага, царскага абсалютызму”[17].

На Гродзеншчыне сяляне такім чынам акрэслівалі сваё становішча: “Край наш забраны, язык наш мяшаны”[18]. На пытанне, хто ж забраў гэты край, адказвалі: “Кацярына” (маючы

[15] Ланская Н. Обрусители. Роман из общественной жизни западного края. Санкт-Петербург, 1888. С. 9–11.

[16] Цыт. пав.: Швед В. В. Паміж Польшчай і Расіяй: грамадска-палітычнае жыццё на землях Беларусі (1772–1863 гг.). Гродна, 2001. С. 29.

[17] Тамсама. С. 29.

[18] Цыт. пав.: Токць С. Беларуская вёска ў эпоху зменаў. Другая палова XIX — першая траціна XX ст. Мінск, 2007. С. 174.
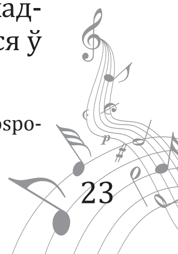
на ўвазе расійскую імператрыцу). “Беларусы, — адзначае сучасны беларускі гісторык Андрэй Кіштымаў, — у разуменні царскіх улад затрымаліся на пункце “ужо не палякі, яшчэ не расейцы”[19].

З гэткім цяжкім, а ў чымсьці нават ганебным каланіяльным ментальным цяжарам, вынікам якога быў вельмі нізкі ўзровень нацыянальнай самасвядомасці, сустракала насельніцтва беларускіх зямель пачатак ХХ стагоддзя. У той час, калі ў большасці краін Заходняй Еўропы нацыянальнае пытанне было так ці інакш вырашана, дык да “нашага ваконца” гэтае “сонца” толькі пачынала набліжацца. Беларусы працягвалі знаходзіцца на раздарожжы, пакуль іншыя нацыі, якія мелі палітычную незалежнасць, накіроўвалі свае намаганні на інтэнсіўнае культурнае развіццё і адпаведную экспансію. І нават найбольш яскравыя падзеі ў станаўленні беларускага нацыянальна-адраджэнскага руху на пачатку ХХ стагоддзя адбываліся па-за межамі зямель, пераважна заселеных этнічнымі беларусамі: у Маскве, Пецярбургу, Вільні.

Рэвалюцыя 1905 года істотна паўплывала на суседнія рэгіёны, якія тады ўваходзілі ў склад Расійскай імперыі. Хваля пратэстаў і забастовак пракацілася ад Мінска да Лодзі. Рэвалюцыйны настрой садзейнічаў актывізацыі сацыяльна-культурных працэсаў ў прагрэсіўных слаях насельніцтва, замацаванню нацыянальнай самабытнасці, памкненню да суверэнітэту і пазбаўлення ад царскага дэспатызму. Тым не менш, рэзервы і магчымасці тагачасных дзеячаў беларускай асветы былі досыць сціплымі, а іх намаганні — часта бессістэмнымі і адасобленымі ад калектыўнай свядомасці большасці беларусаў.

Працы шматлікіх даследчыкаў сведчаць аб тым, што ў той час этнічная свядомасць беларусаў часцей за ўсё выяўлялася ў пачуцці “свойскасці”, “тутэйшасці”, чужацкасці прыезжых. Як адзначае сацыёлаг Рышард Радзік у матэрыяле “Беларусы: погляд з Польшчы”, беларускіх сялян згуртавалі не ідэалагічныя (“мы — народ”), а звычаёвыя сувязі (на захадзе краіны: “мы — тутэйшыя”). Іх этнічнасць не выяўлялася ў

[19] Kisztymau A. Listy Rosjanina Białorusina // Inna Białoruś. Historia–polityka–gospodarka. Warszawa, 1999. S. 170.



арганізаваных формах. Яна заўважалася толькі ў сутыкненні з прадстаўнікамі іншых народаў, чужакамі. Тады яна вызначала межы ўласнай адметнасці — усведамлялася. У залежнасці ад сітуацыі, важнымі былі мова, рэлігія, адзенне, звычаі, класавая прыналежнасць. Нацыянальныя ідэі заставаліся чужымі для думак беларускага селяніна[20].

Цэзарыя Бадуэн дэ Куртэнэ-Эрэнкрэўцова пісала пра насельнікаў Віленшчыны канца 20-х гадоў XX стагоддзя, што "ў вялікай, пераважнай масе сялянскага люду ваяводства яго нацыянальная свядомасць яшчэ не даспела, і хоць сярод яе часам выяўляецца прывязанасць да ўласнай мовы, яна не прадвызначае пачуцця менавіта той або іншай нацыянальнай асаблівасці"[21]. Юзаф Абрэнбскі, апісваючы палешукоў у першай палове 30-х гадоў XX стагоддзя, так характарызаваў спосаб іх мыслення: "Калі ўлада руская, і народ з'яўляецца рускім, пад польскай уладай — польскі, пад татарскай — татарскі"[22]. Дарэчы, Станіслаў Асоўскі назваў пазіцыю такога кшталту "наміналізмам у нацыянальнай справе"[23].

Культурнае адраджэнне беларусаў у Польшчы трактавалася як унутраная выява рэгіяналізму маналітнага палітычна і нацыянальна польскага грамадства[24]. Адпаведна многія прадстаўнікі польскай палітычнай і творчай эліты вельмі скептычна ставіліся да дзейнасці актывістаў беларускага Адраджэння. Напрыклад, у 1935 годзе вядомы польскі публіцыст Ежы Вышамірскі даслаў у рэдакцыю "Літаратурных ведамасцяў" ліст з Вільні, дзе былі такія радкі: «Песня, з якой правадыры беларусаў хочуць стварыць гімн вызвалення, пачынаецца са слоў: "Ад веку мы спалі, ды нас абудзілі", — але гэта няпраўда. Горкую і з'едлівую праўду змяшчае нашмат больш брутальная паро-

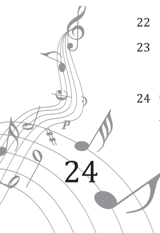
[20] Радзік Р. Беларусы: погляд з Польшчы // Тэкст даклада, прачытанага на Міжнароднай канферэнцыі "Droga ku wzajemności" / Белавежа, Польшча, 8–9 ліпеня 1995 г.

[21] Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa C. Kilka uwag i wiadomości o etnografii województwa wileńskiego // Wilno i ziemia wileńska: Zarys monograficzny. Wilno, 1930. T. 1. S. 210.

[22] Obrębski J. Dzisiejsi ludzie Polisia // Przegląd Socjologiczny. 1936. T. IV. Z. 3–4. S. 427.

[23] Ossowski S. Zagadnienia więzi regionalnej i więzi narodowej na Śląsku Opolskim // Dzieła. Warszawa, 1967. T. III. S. 275.

[24] Tomaszewski J. Kresy wschodnie w polskiej myśli politycznej XIX i XX wieku. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź. T. IV. S. 101.
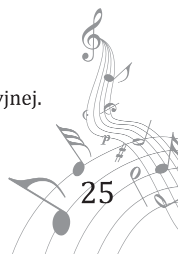


дыя той песні, невядома кім, калі і ў якіх абставінах створаная: “Ад веку мы спалі, ды нас абудзілі, далі нам пад с… у і зноў палажылі»[25].

Відавочна, што палякі, маючы добра сфарміраваную нацыянальную культуру, уласную эліту і ўплывовае духавенства, маглі да пэўнай ступені супрацьстаяць рускай культурнай экспансіі ў адрозненні ад беларусаў, якія на пачатку XX стагоддзя не маглі пахваліцца тым жа, бо папулярнасць ідэй нацыянальнага адраджэння была занадта слабай, каб здолець у тых умовах выклікаць выразны нацыянальны супраціў.

Насуперак імкненню царскіх улад, рэлігія не стала для народных мас фактарам нацыятворчым. Апроч таго, “глыбока ўросшы ва ўласную этнічную групу, праваслаўны селянін быў носьбітам і прадаўжальнікам яе своеасаблівай і па сутнасці паганскай культуры. Дахрысціянскія элементы ў праваслаўных супольнасцях захаваліся ў непараўнальна большай ступені, чым у супольнасцях каталіцкіх”[26]. Разняволеная грамадская энергія, вызваленыя эмоцыі былі выкарыстаны для стварэння культурна-рэлігійных бар’ераў, умацавання ў этнічных супольнасцях свядомасці “тутэйшасці”. Як сведчыў Вінцэнт Кжыштофік, тагачасны жыхар Сакольскага павета, які знаходзіцца на беларуска-польскім памежжы: “…каталікі, як і праваслаўныя, нацыянальнай свядомасці не маюць. Праваслаўныя належаць да “веры рускай” і называюць сябе “рускімі”, каталікі прытрымліваюцца “веры польскай” і лічаць сябе “палякамі”[27].

Фактычна паўнавартасны беларускі нацыянальны рух пачаў існаваць толькі з 1906 года — з часу з’яўлення першых легальных беларускіх выданняў, а потым і беларускіх культурных арганізацый. Адметнасцю руху было тое, што ягоныя прадстаўнікі не імкнуліся перацягнуць на свой бок “коўдру” месіянства і былі пазбаўлены шавінізму. “Свайго не цурайся — чужому навучайся. Абы гэта было добра і разум-

[25] Bergman A. Sprawy białoruskie w II Rzeczypospolitej… S. 140.
[26] Pawluczuk W. Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej. Warszawa, 1977. S. 48.
[27] Krzysztofik W. Jasionówka — wieś powiatu sokolskiego. Poznań, 1934. S. 195.



на", — раілі аўтары "Нашай Нівы"[28]. Колькасць нацыянальна свядомых беларусаў у той час магла складаць пару сотняў асоб (хоць рэгулярнае дачыненне да беларускай нацыянальнай ідэалогіі мелі — галоўным чынам праз прэсу — некалькі тысяч). Гэтая лічба шматразова ўзрасла ў часы Першай сусветнай вайны, а потым яшчэ больш памножылася ў перыяд рэалізацыі палітыкі "беларусізацыі".

Надзвычай папулярнымі тады былі так званыя "беларускія вечарынкі", дзе чыталіся літаратурныя творы, дэманстраваліся п'есы, гучалі народныя спевы. На падмурку такіх "вечарынак" і паўстала ў 1907 годзе аматарская трупа Ігната Буйніцкага, якая з цягам часу ператварылася ў прафесійны тэатр і пасьпяхова гастралявала не толькі па Беларусі, але ў Пецярбургу і Варшаве. У гэтым жа годзе ў Мінску была заснавана кансерваторыя, а двума гадамі пазней — сімфанічны аркестр. На 1907–1910 гады прыходзіцца таксама стварэнне першых айчынных кінастужак: "Пажар на вуліцы Паліцэйскай у Мінску", "Польскае касцёльнае свята на мінскай Кальварыі"[29].

Істотным фактарам актывізацыі нацыянальна-культурнага і палітычнага жыцця Беларусі стаў польскі нацыянальны рух, у якім дамінавала так званая краёвая плынь. Краёўцы выступалі з ідэяй яднання ўсіх этнасаў Беларусі і Літвы на глебе агульнасці інтарэсаў краю. Яны спрабавалі пашырыць сярод мясцовага грамадства разуменне нацыі, пры якім галоўным паказчыкам нацыянальнай прыналежнасці з'яўляўся крытэрый грамадзянскай (дзяржаўнай) прыналежнасці. У прыватнасці, Канстанцыя Скірмунт на старонках "Літоўскага кур'ера" сцвярджала: "Краёвая ідэя — гэта гармонія трох адвечных элементаў краю: літоўскага (разам з латышскім), польскага і русінскага на іх спрадвечнай Айчыне Літве і Беларусі; гэта згода згаданых элементаў у сумеснай грамадскай працы для агульнага дабра пры свабодным і самастойным культурным развіцці кожнага з іх. Гэтую ідэю, а дакладней ідэалогію, прадыктавалі нам стагоддзі нашай гісторыі. Яна караніцца ў глыбінях нашай свядомасці,

[28] // Наша Ніва. 1907. № 33. 10 (23) лістапада.
[29] Беларуская Савецкая Энцыклапедыя. Мінск, 1975. Т. XII. С. 654.

прабіваецца праз сполахі навальніц і няўдач, застаецца тайнай марай нашых народаў”[30]. Мары, аднак, засталіся ўсяго толькі марамі, бо ў першай палове XX стагоддзя беларускія землі працягвалі выконваць функцыю разменнай манеты ў складаных палітычных гульнях.

Першая сусветная вайна прынесла нашай Айчыне не толькі значныя страты ў колькасці насельніцтва (у тым ліку і за кошт бежанцаў), але і антыўрадавыя настроі. Як і ў шэрагу папярэдніх войнаў паміж больш моцнымі суседзямі (напрыклад, Расіі са Швецыяй), жыхары беларускіх зямель гралі ролю рэсурсу, якім можна было маніпуляваць ў стратэгічных мэтах і без шкадавання кідаць “на амбразуру”. У дадатак да ўсталявання вайскова-паліцэйскага рэжыму, цар Мікалай II абвясціў ваеннае становішча і ўсеагульную мабілізацыю[31]. Шмат людзей уцякала са спустошанага вайной абшару, пераважна на ўсход, у глыбіню Расійскай імперыі. Дарэчы, дзякуючы выхадцам з Беларусі там быў створаны шэраг суполак, якія аб’ядноўвалі суайчыннікаў і займаліся захаваннем нацыянальнай культуры.
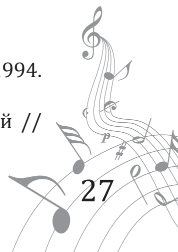
Немцы, якія акупіравалі беларускія землі, глядзелі на мясцовых жыхароў, як на туземцаў, не разумеючы іхняй этнічнай спецыфікі. Сведка гэтых падзей Юльяна Маенке адзначала: “Немцы ведалі рускіх, палякаў, яўрэяў і часткова літоўцаў. Беларусы ж былі для іх нечым новым. Колькі ж мемарыялаў з гістарычнымі выясненнямі трэба было апрацаваць, каб вырашыць пажаданні і патрэбы беларусаў…”[32]. Адзінымі легальнымі арганізацыямі, якія па сумяшчальніцтву вырашалі і некаторыя сацыякультурныя пытанні, былі камітэты дапамогі ахвярам вайны, а галоўным асяродкам канцэнтрацыі мастацкага і асветніцкага жыцця з’яўлялася Вільня.

Падзеі Лютаўскай, а пазней і Кастрычніцкай рэвалюцый унеслі новы змест ў нацыянальна-дзяржаўны статус і вызваленчы рух народаў, якія ўваходзілі ў склад Расійскай імперыі. Яшчэ ў сакавіку 1917 года Часовы ўрад у звароце да палякаў

30 // Kurier Litewski. 1912. nr 99.

31 Шыбека З. Гісторыя Беларусі ў XIX–XX стагоддзях // Голас Радзімы. № 41. 1994. 13 кастрычніка. С. 5.

32 Цыт. пав.: Вітан К. Беларуская дзейнасць пад першай нямецкай акупацыяй // Запісы Беларускага Інстытута Навукі і Мастацтва. 1974. № 12. С. 60.



згадзіўся прызнаць незалежнасць Польшчы пры ўмове ўсталявання яе межаў з санкцыі Усерасійскага Устаноўчага сходу і ўступлення яе ў "свабодны ваенны хаўрус" з Расіяй. Адначасова выказвалася спадзяванне, што "звязаныя з Польшчай стагоддзямі супольнага жыцця народы атрымаюць пры гэтым трывалае забеспячэнне свайго грамадзянскага і нацыянальнага існавання"[33]. У адказ недвухсэнсоўна прагучала тое, што лёс народаў паміж этнаграфічнай Польшчай і Расіяй "павінен быць вырашаны з гледзішча дзяржаўных інтарэсаў незалежнай Польшчы і з павагай да волі народаў, што насяляюць гэтую тэрыторыю"[34].
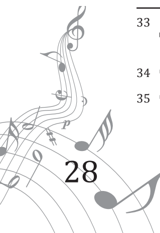
Створаная ў сакавіку 1918 года, ва ўмовах нямецкай акупацыі, Беларуская Народная Рэспубліка мела мала шанцаў стаць паўнавартаснай дзяржавай і захаваць незалежнасць ад суседзяў, якія пазіралі на актыўнасць беларускіх палітычных дзеячаў пагардліва, нібы на свавольныя гульні падлеткаў. Аднак, менавіта дзякуючы намаганням кіраўнікоў БНР, адбыліся істотныя зрухі ў культурным жыцці краю: беларуская мова была абвешчана дзяржаўнаю, пачалося адраджэнне нацыянальнай школы, значна пашырылася выдавецкая справа, дзейнічаў беларускі тэатр і іншыя ўстановы культуры.

Актывісты БНР уяўлялі сабе Беларусь шматнацыянальнай, іх тэрытарыяльныя прэтэнзіі спалучаліся з заявамі аб талерантнасці. Дэклараванне незалежнасці адбылося пад нямецкай акупацыяй, але без нямецкай падтрымкі. Пасля таго, як нямецкія войскі адступілі, 1 студзеня 1919 года бальшавіцкія ўлады абвясцілі БССР у этнаграфічных межах рассялення беларусаў. Але ўжо 16 студзеня ад новаспечанай рэспублікі адламалі дужы тэрытарыяльны кавалак на карысць Расіі, куды ўвайшлі Смаленшчына, Магілёўшчына і Віцебшчына, а 27 лютага быў створаны Літ-Бел са сталіцай у Вільні. Усё беларускае ў гэтай савецкай дзяржаве аказалася непажаданым, а ў войску пераважалі рускія салдаты[35].

[33] Документы и материалы по истории советско-польских отношений. М., 1963. Т. 1. С. 35–36.

[34] Тамсама. С. 43–44.

[35] Трусаў А. Невядомая нам краіна: Беларусь у этнаграфічных межах. Мінск, 2009. С. 100.



Разам з тым заходняя суседка Беларусі таксама дэманстравала свае прэтэнзіі на беларускія тэрыторыі. Пасля вяртання незалежнасці Польшчы ў 1918 годзе геапалітычныя інтарэсы яе кіраўніцтва пачалі сягаць далёка за межы польскай этнаграфічнай прасторы. Аднаўленая Польшча лічыла сябе правапераемніцай былой Рэчы Паспалітай і разглядала колішнія землі Вялікага Княства Літоўскага (у тым ліку і Беларусь) як састаўную частку польскай дзяржавы. Варта аднак зазначыць, што ў гэтым пытанні сярод польскіх палітыкаў не было аднадумства. Прынамсі, існавалі два пункты гледжання на шляхі далучэння беларускіх, летувіскіх і ўкраінскіх зямель да Польшчы — праз інкарпарацыю або федэрацыю.
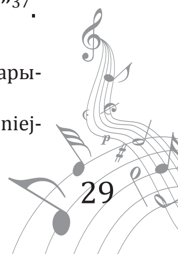
Кансерватыўная частка польскай палітычнай эліты на чале з Раманам Дмоўскім выступала за адарванне ад Беларусі заходняй часткі і далучэнне яе да ўнітарнай Польшчы ў якасці паўночна-ўсходняга рэгіёна. Польскія ж сацыялісты, лідэрам якіх быў "крэсовы паляк" з Віленшчыны Юзаф Пілсудскі, дамагаліся адсунуць мяжу Польшчы ад Расіі як мага далей на ўсход шляхам стварэння беларуска-летувіска-ўкраінскага буфера.

У 1919 годзе, пасля пераходу значнай часткі беларускіх зямель з нямецкага падпарадкавання пад польскае, Ю. Пілсудскі аналізаваў магчымасць рэалізацыі двух варыянтаў дзеянняў: "праграмы-максімум" (антыбальшавісцкі саюз усіх народаў былой імперыі з перспектывай свабоднага самавызначэння кожнага з іх па сканчэнні вайны) і "праграмы-мінімум" (падзел спрэчных зямель паміж Польшчай і Расіяй на аснове праведзенага пад міжнародным кантролем плебісцыту). У наступным годзе ён прыйшоў да высновы, што беларускія палітыкі не з'яўляюцца сур'ёзным палітычным партнёрам, таму на іх можна не звяртаць увагі[36]. "У так званай Беларусі, — казаў ён, — будзе альбо польскасць, альбо расійскасць. Усялякая падтрымка беларусізму штучна яго стварае, але мы не здолеем даць яму гэтым сілу. Таму, у мэтах перамогі над расійскімі ўплывамі, з ім трэба манеўраваць"[37].

---

[36] Ладысеў У. Ф. Паміж Усходам і Захадам: Станаўленне дзяржаўнасці і тэрытарыяльнай цэласнасці Беларусі (1917–1939 гг.). Мінск, 2003. С. 116.

[37] Chojnówski A. Zasady Białoruskiej polityki Piłsudczyków // Polska — Polacy — mniejszości narodowe. Wrocław, 1992. S. 276.



Пад папулярным лозунгам “За нашу і вашу свабоду!” і красамоўнымі зваротамі да жыхароў былога Вялікага Княства хавалася прагматычная тактыка заваявання даверу ў мясцовага насельніцтва. Як прызнаваў сам Ю. Пілсудскі, усе гэтыя дзеянні мелі ў першую чаргу прапагандысцкае значэнне[38].

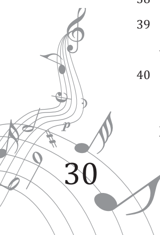
Жаданне дзеячаў беларускага Адраджэння ўзнавіць БНР як незалежную дзяржаву не знаходзіла прыхільнага стаўлення ў Ю. Пілсудскага. 1 лютага 1920 года на нарадзе з прадстаўнікамі “крэсовай” адміністрацыі ў Вільні ён звярнуў увагу на тое, што плануе пайсці на істотныя ўступкі ў галіне культурнага развіцця беларусаў, але палітычных уступак на карысць “беларускай фікцыі” рабіць не жадае[39]. Відавочна, што згодна з місіянерскай парадыгмай польскай эліты, якая бачыла свой край распасцертым “ад мора да мора”, месца для незалежнай і аўтаномнай Беларусі на гэтым абшары не знаходзілася.

Інфармацыя аб падзеле беларускіх зямель паміж Польшчай і бальшавікамі спарадзіла хвалю абурэння сярод свядомых прадстаўнікоў беларускага грамадства і прывяла да выбуху Слуцкага паўстання, якое вялося пад лозунгам “Ні польскіх паноў, ні маскоўскіх камуністаў!”[40]. Апроч таго, распачатая польска-савецкая вайна традыцыйна суправаджалася сітуацыяй, выказанай у вядомым афарызме: “Калі пачынаюць размаўляць гарматы, змаўкаюць музы”. У беларускай інтэлігенцыі рэзка адмоўную рэакцыю выклікала знішчэнне праяў нацыянальнага жыцця, спавадаванае польскімі ўладамі. Рэквізіцыям і судам падвяргаліся незалежныя беларускія газеты, зачыняліся беларускія школы. У Мінску было забаронена ставіць на сцэне п’есы папулярных беларускіх пісьменнікаў — Янкі Купалы, Каруся Каганца і іншых аўтараў. У выніку, паводле ацэнкі II аддзела Генеральнага штаба, першапачатковы беларускі энтузіязм у

[38] Piłsudski J. Pisma zbiorowe. Warszawa, 1937. T. VI. S. 123.

[39] Lewandowski I. Federalizm. Litwa i Białoruś w polityce obozu belwederskiego. Warszawa, 1962. S. 229.

[40] Гісторыя Беларусі (у кантэксце сусветных цывілізацый): вучэбн. дапаможнік / В.І. Галубовіч, З. В. Шыбека, Д. М. Чаркасаў і інш.; пад рэд. В.І. Галубовіча і Ю. М. Бохана. Мінск, 2005. С. 333.





• Карыкатура на падзел беларускіх зямель.

дачыненні да "краёвых" ідэй хутка перайшоў у антыпатыю, а потым і ў нянавісць да ўсяго польскага[41].

На гэтым фоне ў масавай свядомасці пачаў замацоўвацца міф пра камуністычны рай, які інтэнсіўна распаўсюджвалі савецкія ўлады. Звесткі аб прымусовай калектывізацыі і масавых рэпрэсіях у СССР насельніцтва ўспрымала як нешта неверагоднае, як антысавецкую прапаганду з боку польскіх паноў. Таму амаль да 1939 года масавага супраціву ў адносінах да ідэалогіі савецкіх кіраўнікоў сярод беларусаў не назіралася.

Між тым, савецкі рэжым, які неўзабаве запанаваў на беларускіх землях, кіраваўся зусім не высакародным жаданнем прынесці народам вызваленне, а імкнуўся падмяніць вырашэнне нацыянальнага пытання ўсталяваннем "камуністычнага інтэрнацыянала" і "дыктатуры пралетарыяту". Досыць характэрным у гэтым сэнсе было выказ-

[41] Міранoвіч Я. Навейшая гісторыя Беларусі. Беласток, 1999. С. 42.

ванне аднаго з тыповых дзеячаў гэтай сістэмы — сакратара Паўночна-Заходняга абкама РКП (б) В. Кнорына: "Мы лічылі, што беларусы не з'яўляюцца нацыяй і што ўсе тыя этнаграфічныя асаблівасці, якія іх адасабляюць ад астатніх рускіх, павінны адмерці. Нашай задачай з'яўляецца не стварэнне новых нацый, а знішчэнне старых нацыянальных рагатак"[42].

Як сведчыць старая прымаўка, "абяцанкі — цацанкі, а дурню радасць". У хуткім часе прывабныя для мас абяцанні новага, лепшага жыцця змяніліся хваляй рэпрэсій супраць прадстаўнікоў нацыянальнай эліты і метадычным вынішчэннем каранёў самабытнай беларускай культуры, горкія вынікі якога адчувальныя і сёння.

Паводле заключанай у 1921 годзе Рыжскай мірнай дамовы былі ўсталяваны новыя дзяржаўныя межы, якія падзялілі беларускія землі. Між іншым, ніводнага беларускага прадстаўніка на гэтым мерапрыемстве не было. Іх проста не палічылі неабходным запрасіць, іх меркаванне нікога не хвалявала. Гісторык Анатоль Грыцкевіч адзначае, што кіраўнік савецкай дэлегацыі А. Іофэ нават прапаноўваў саступіць Польшчы ўсю тэрыторыю БССР замест часткі ўкраінскіх зямель, аднак польскі бок на гэта не згадзіўся, бо ўлады баяліся аб'яднання ўсіх беларусаў у складзе Польскай дзяржавы[43].

Тым не менш, калі ў 1920 годзе бальшавікі перадалі частку беларускіх зямель Літве і Латвіі, дык у сакавіку 1921 года шырокі жэст быў зроблены менавіта ў адрас Польшчы — ёй падарылі тэрыторыю Заходняй Беларусі разам з Беласточчынай. Існаваўшая ў гэты час марыянетачная дзяржава пад назвай "Сярэдняя Літва" на чале з генералам Людвікам Жалігоўскім пазней таксама ўвайшла ў склад Польшчы. Праз наступныя тры гады чарговага "апалячвання" польскія ўлады ўсе ж такі дазволілі выкарыстоўваць беларускую мову ў штодзённым жыцці і ствараць беларускія школы. Гэта, зрэшты, не датычылася Бельскага, Беластоцкага і Сакольскага паветаў, дзе, нягледзячы на адсутнасць беларускіх на-

[42] Кнорин В. Г. Избранные статьи и речи. Минск, 1990. С. 33.

[43] Грыцкевіч А. Слуцкае паўстанне. На крутым павароце гісторыі / Жыве Беларусь [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://www.jivebelarus.net/history/new-history/slutsk-history-turn.html/. Дата доступу: 12.09.2010.

вучальных устаноў, да 1935 года дзейнічала Таварыства беларускай школы[44].

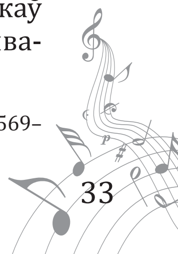
Беларускія дзеячы разглядалі Рыжскую дамову як здраду, як сваю асабістую трагедыю. Пазней Беларусь атрымае і іншыя ўдары, але пасля Рыгі Варшаву цяжка было ўспрымаць як хаўрусніка беларускай справы. Паводле Рыжскай дамовы, як і хацелі нацыянал-дэмакраты, беларускамоўная меншасць у Польшчы засталася нешматлікай і жыла ў вясковых раёнах. Без Мінска маленькая купка беларускай інтэлігенцыі ніяк не магла выступаць хаўруснікам у якім-небудзь польскім палітычным утварэнні. А калі Мінск дастаўся бальшавікам, у беларускай нацыянальнай справе ў Польшчы пачалі бачыць прыхаваны бальшавізм. Савецкі Саюз сапраўды вельмі моцна прываблiваў польскіх беларусаў. У 1922 годзе СССР намінальна ўзнік як федэрацыя рэспублік, у тым ліку і Беларускай ССР са сталіцай у Мінску. Пазіцыя Савецкага Саюза была ў тым, што тэрыторыя БССР мусіць пашырыцца на захад за кошт этнічных беларускіх зямель, якія адышлі да Польшчы[45].

У сярэдзіне 20-х гадоў у краіне распачаўся маштабны працэс беларусізацыі. Ён адбываўся не выключна па ініцыятыве савецкіх улад, як часта сцвярджаюць, а хутчэй дзякуючы шматлікім намаганням патрыятычна настроеных грамадскіх актывістаў, якія тады дзейнічалі ўжо па ўсім краі. Нарэшце Беларусь магла пахваліцца існаваннем Акадэміі навук, Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, Інстытута беларускай культуры, Беларускай дзяржаўнай бібліятэкі і некалькіх тысяч беларускіх школ. Аднак прагрэсіўныя напрамкі развіцця нацыянальнай культуры былі скасаваны ў 30-я гады, у перыяд сталінскага кіравання, калі большая частка беларускай інтэлігенцыі, лепшыя сыны свайго народа сталі ахвярамі паклёпаў, рэпрэсій і катаванняў.

У той жа час ідэі "беларускасці" зусім не віталіся з боку палякаў, якія на тэрыторыі Заходняй Беларусі паўсюдна зачынялі беларускія школы і кідалі палітычных працаўнікоў за краты. На скаргу беларусаў аб тым, што ўсюды закрыва-

[44] Трусаў А. Невядомая нам краіна: Беларусь у этнаграфічных межах… С. 92.

[45] Снайдэр Т. Рэканструкцыя нацый: Польшча, Украіна, Літва і Беларусь, 1569–1999 гг. Мінск, 2010. С.96.
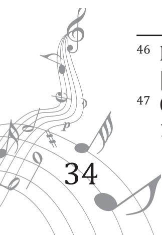


юцца беларускія школы, міністр асветы Скульскі адказаў: “Запэўніваю вас, што праз 10 гадоў у Польшчы нават са свечкай не знойдзецца ніводнага беларуса”[46].

Беларускі рух у Вільні прыходзіў у заняпад. Беларускія дзеячы не мелі амаль ніякіх магчымасцей паскорыць распаўсюд мадэрнай нацыянальнай ідэі па-за Вільняй — напрыклад, у такіх адсталых рэгіёнах, як Палессе. Палітыка польскіх улад у Заходняй Беларусі не дазваляла стварыць беларускую нацыянальную супольнасць, а дэструктыўны характар “камуністычнай прапаганды” ў галіне айчыннай культуры ў міжваенны перыяд нанёс апошняй неўзнаўляльныя страты.

Восенню 1939 года, пасля заняцця Чырвонай Арміяй тэрыторыіі Заходняй Беларусі і ўсталявання там савецкай улады, складаныя і супярэчлівыя з’явы ў сацыякультурнай сферы аб’яднанай Беларусі толькі памножыліся. А з пачаткам Другой сусветнай вайны культурнае жыццё ў дадзеным арэале па відавочных прычынах увогуле прыняло латэнтны характар. Да таго ж, якраз напярэдадні чарговай вайны сталінскі рэжым перадаў Вільню Літве і стварыў на яе тэрыторыі вайсковыя базы. Тое, што надзеі беларусаў атрымаць Вільню не апраўдаліся, моцна зашкодзіла справе беларускага Адраджэння. Па-першае, гэта азначала, што беларускамоўнае насельніцтва з прылеглых да Вільні зямель на дадзеным этапе не далучыцца да беларускай нацыянальнай ідэі. Па-другое, перадача Вільні Літве (неўзабаве яна стала Літоўскай ССР) пацвярджала агульнапрынятае меркаванне, што спадкаемцай Вялікага Княства Літоўскага выступае не Беларусь, а Літва. Паколькі адбылося зліццё старой палітычнай назвы і новага этноніма Літва, то небеларусы не бачылі сувязі паміж сучаснай Беларуссю і Вялікім Княствам Літоўскім[47]. Варта зазначыць, што гэтая сітуацыя характэрна і для сучаснасці, бо вельмі часта знаходзіць адлюстраванне не толькі ў абывацельскіх меркаваннях, але нават і ў шматлікіх навуковых крыніцах.

[46] Цыт. пав.: Гісторыя Беларусі / А. Л. Абецэдарская, П. І. Брыгадзін, Л. А. Жылуновіч [і інш.] Мінск, 1997. С. 361.
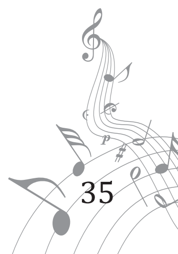
[47] Снайдэр Т. Рэканструкцыя нацый: Польшча, Украіна, Літва і Беларусь, 1569–1999 гг. … С. 117.





• У цэнтры Вільні.

Як бачна, на працягу некалькіх стагоддзяў стасункі паміж беларускім і польскім народамі развіваліся па-рознаму і часам грунтаваліся зусім не на прынцыпах добрасуседства. Разам з тым, у сённяшніх рэаліях усепаглынальнай глабалізацыі і ўзмацнення шэрага сусветных праблем, нам варта абапірацца пераважна на тое, што можа аб'яднаць і ўзбагаціць абодва народы. Такі шлях, на нашу думку, палягае ў першую чаргу ў галіне культуры і мастацкай творчасці.
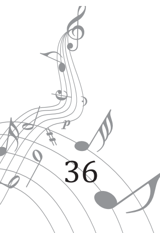


СПЕЦЫФІКА ЎВАСАБЛЕННЯ “БЕЛАРУСКАГА СУБСТРАТУ” Ў ПОЛЬСКІМ МУЗЫЧНЫМ МАСТАЦТВЕ ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ XX СТАГОДДЗЯ



Пачатак XX стагоддзя на еўрапейскіх землях быў адзначаны складанымі працэсамі абуджэння народнага духу і станаўленнем нацыянальных школ у мастацтве. У прыватнасці, у музыцы замацавалася тэндэнцыя выяўлення новых вобразаў, звязаных з непаўторнымі этнічнымі рысамі і мясцовым фальклорам. Інтанацыйныя асаблівасці кампазіцый сталі выконваць ролю своеасаблівага “штрых-кода”, які дазваляў хутка вызначаць іх прыналежнасць да той ці іншай музычнай школы.

Дзеячы беларускага адраджэнскага руху разумелі, што неабходна кардынальным чынам змяняць тое шырока распаўсюджанае меркаванне, якое трапна выказаў М. Янчук у першых радках нарыса “Па Мінскай губерніі”: “Беларусь — гэта сапраўдная падчарка ў сям’і славянскіх народнасцей, якая шмат нацярпелася ад долі-мачыхі, і да гэтага часу застаецца нейкім забытым, занядбаным краем, што нікога не цікавіць і нібыта не варты ўвагі”[48]. Да гэткай думкі схіляліся і перадавыя прадстаўнікі творчай інтэлігенцыі суседніх краін, разумеючы, што неаспрачальная самабытнасць беларускай культуры лепш за ўсё можа быць прэзентавана менавіта праз творчыя здабыткі. У прыватнасці, пад уплывам знаёмства з народным мастацтвам беларусаў

[48] Цыт. пав.: Цішчанка І. К. Да народных вытокаў: Збіранне і вывучэнне беларускага фальклору ў 50–60 гг. XIX ст. Мінск, 1986. С. 27.



польскія аўтары адзначалі: "Душа беларускага народа захоўвае ў сваёй глыбіні дзіўнае пачуццё формаў, фарбаў, гармоніі, дадзенае ёй праз традыцыі мінулых эпох"[49].

Беларуска-польскае культурнае ўзаемадзеянне адбывалася на фоне не толькі вялікіх сацыяльна-палітычных пераўтварэнняў, але і значнай актывізацыі музычнага жыцця. Стварэнне ў Варшаве нацыянальнай філармоніі і выдавецкага таварыства маладых кампазітараў, пашырэнне сеткі навучальных устаноў адпаведнага профілю, развіццё музыказнаўства, а таксама дзейнасць прадстаўнікоў супольнасці "Млода Польска" спрыялі ўсталяванню новых шляхоў развіцця музычнага мастацтва, якое спалучала ў сабе адмысловае выкарыстанне народных традыцый з дасягненнямі заходне-еўрапейскай культуры. Паралельна з гэтым разгортвалася ідэйная барацьба паміж прыхільнікамі розных, часам супрацьлеглых эстэтычных канцэпцый, назіраўся інтэнсіўны пошук новых метадаў увасаблення творчай думкі. "Музычнае мастацтва ў нашай краіне, — адзначаў Казімір Віўкамірскі, — карыстаецца дзяржаўнай падтрымкай у мінімальнай ступені. Яно пераважна застаецца ініцыятывай адзінак і шматлікіх суполак, якія добраахвотна ўсклалі на свае плечы цяжар адказнасці за развіццё, удасканаленне і прапаганду дасягненняў мастацтва"[50].

Значны ўнёсак у прыцягненне ўвагі грамадскасці да асабліваесцей фальклору і музычных традыцый Беларусі зрабілі такія кампазітары, як С. Казура, Л. Рагоўскі, К. Шыманоўскі, Т. Шэлігоўскі, Р. Падлеўскі і іншыя дзеячы славянскай культуры, у пэўных творах якіх выразна чытаецца наяўнасць "беларускага субстрату".

Кампазітар, дырыжор, педагог і грамадскі дзеяч **Станіслаў Казура** (1881–1961) нарадзіўся 2 жніўня 1881 года ў маёнтку Тэклінопаль. Гэтае месца знаходзіцца недалёка ад Вільні, у якой Станіслаў атрымаў першапачатковую адукацыю. Потым ён жыў у Дзвінску і арганізаваў там духавы аркестр разам з пеўчым таварыствам, якое дзейнічала пры парафіяльным касцёле, пасля быў арганістам у Нясвіжы, дзе яшчэ

[49] Hryniewska T. O sztuce ludowej w Nowogródczyźnie // Ziemia. 1931. T. 6. S. 112.
[50] Wiłkomirski K. Sytuacja muzyków w Polsce w okresie dwudziestolecia międzywojennego // Muzyka — Kultura — Społeczeństwo. Księga sesji PWSM. Warszawa, 1981. S. 98.



• Станіслаў Казура

і кіраваў хорам[51]. У 1907 годзе ён вырашыў працягнуць вучобу ў Варшаўскай кансерваторыі ў арганным класе Мечыслава Суржынскага, паралельна працуючы арганістам у касцёле Святой Тройцы. Пасля атрымання ў 1910 годзе дыплома, выехаў у Рым, дзе вучыўся ў Каралеўскай Акадэміі ім. Св. Цэцыліі, а потым у Парыж — удасканальваць веды ў галіне кампазіцыі, гісторыі музыкі і філасофіі ў знакамітай Сарбоне. У сталіцы Францыі С. Казура ўпершыню даў канцэрт у якасці кампазітара.

Вярнуўшыся ў 1912 годзе ў Польшчу, спачатку працаваў у музычнай школе ў Чэнстахове, потым у Варшаве, дзе дадатакова выконваў функцыі мастацкага кіраўніка аднаго са сталічных тэатраў. У 1915–1917 гадах працаваў у Варшаўскай філармоніі і касцёле Св. Яна, выкладаў сальфеджыа і харавое дырыжыраванне ў кансерваторыі, заснаваў хор “300 дзяцей Павісля”, пачаў набываць вядомасць як кампазітар. У перыяд з 1917 да 1939 года быў прафесарам Варшаўскай кансерваторыі.

[51] Peret-Zemilańska Z. Stanisław Kazuro i Wincenty Laski — twórcy Wydziału Nauczycielskiego — Wychowania Muzycznego // Twórcy Wydziału Wychowania Muzycznego. Warszawa, 1998. S. 17.

Напрыканцы 20-х гадоў С. Казура збіраў на Пастаўшчыне народныя песні, якія потым апрацоўваў для хораў і акадэмічнага сольнага выканання. Пад уплывам беларускіх спеваў была створана і настальгічная опера "Вяртанне", у фінале якой гучыць мелодыя традыцыйнай беларускай жніўнай песні. Аналагічны кірунак прасочваецца і ў сімфанічным трыпціху "Сумная зямля", дзе кампазітар выкарыстаў матывы беларускіх аўтэнтычных спеваў з роднай Віленшчыны. У больш позні перыяд дзейнасці С. Казура напісаў вакальны цыкл пад назвай "Дванаццаць беларускіх народных песень" для сапрана-сола і фартэпіяна. Шукаючы ў фальклоры крыніцу натхнення, кампазітар адзначаў: "Душа беларуса была, ёсць і будзе наскрозь паганскай, і з гэтага пункту гледжання яна мала чым адрозніваецца ад душы польскага селяніна, які таксама ў існасці сваёй мае шмат рэшткаў паганізму, аднак астатні больш спрытны і асцярожны за беларуса, каб не выдаць выпадкова камусьці сваіх душэўных таямніц"[52].

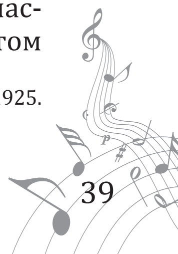
Лірычны талент Казуры, захопленасць хараством прыроды і багаццем духоўнай культуры ўсходніх славян найбольш яскрава выявіліся ў харавой музыцы. Кампазітар усяляк імкнуўся садзейнічаць развіццю народнай песеннай культуры. Ён пісаў: "Народная песня — гэта з'ява, што ілюструе цэлую гісторыю народа, які яе стварыў, бо суправаджае яго ад калыскі да труны, у радасныя і сумныя хвіліны жыцця… Рытміка песні выступае як найбольш выразны паказчык тэмпераменту, экспрэсіўнасці і жыццяздольнасці народа"[53].

Станіслаў Казура быў актыўным удзельнікам Варшаўскага музычнага таварыства, адным з заснавальнікаў Польскай народнай капэлы, Саюза польскіх кампазітараў і настаўніцкага факультэта ў Варшаўскай кансерваторыі, аўтарам шэрага падручнікаў па тэорыі музыкі і харавых спевах.

Як адзначае З. Альшэўска: "Станіслаў Казура быў у поўным сэнсе слова гуманістам, аб чым сведчыць характар ягонай кампазітарскай, дыдактычнай і публіцыстычнай дзейнасці. Ён звяртаў увагу на тое, што вывучэнне ў школах непасрэдна музычнай тэхнікі з'яўляецца толькі знешнім пластом

52 Kazuro S. Polska pieśń ludowa i jej znaczenie dla kultury narodowej. Warszawa, 1925. S. 9.

53 Тамсама. S. 9–10.



мастацтва. Дамагаўся, каб у сістэме навучання абавязкова былі гуманітарныя прадметы, такія як гісторыя музыкі, псіхалогія, эстэтыка” [54].

У перыяд Другой сусветнай вайны Казура кіраваў так званай таемнай кансерваторыяй, якая вяла падпольную працу ў памяшканні філармоніі. Выступаў арганізатарам канцэртаў класічнай музыкі, што гучала нават падчас абстрэлаў будынка кансерваторскай залі. Пасля вайны кампазітар шмат намаганняў прыклаў для ўзнаўлення дзейнасці Варшаўскай кансерваторыі, рэктарам якой з’яўляўся з 1945 да лета 1951 года. І, магчыма, працаваў бы на гэтай пасадзе і далей, калі б не такая распаўсюджаная і дагэтуль у акадэмічным асяродку з’ява, як інтрыгі, варожасць да яго і асабістая помста з боку ўплывовай асобы — музыказнаўцы Зоф’і Ліссы[55].

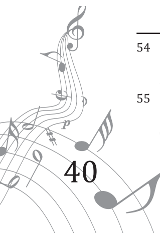
Station Станіслаў Казура памёр 30 лістапада 1961 года. Яшчэ пры жыцці ён быў ушанаваны ганаровымі адзнакамі, у тым ліку Камандорскім Крыжам Ордэна Адраджэння Польшчы і двойчы — адмысловай Музычнай узнагародай Варшавы.

Надзвычай важную ролю ў беларуска-польскіх музычных стасунках адыграў выдатны кампазітар **Людамір Міхал Рагоўскі** (1881–1954), які нарадзіўся 3 кастрычніка 1881 года ў цэнтры Любліна, у будынку камяніцы “Пад чорным арлом”, аб чым сведчыць адпаведная мемарыяльная дошка. Ягоны бацька, Дамінік Рагоўскі, быў працаўніком фінансавай установы і добра граў на скрыпцы, а маці, Караліна Касакоўская, — на фартэпіяна. Яна, між іншым, паходзіла са шляхецкай сям’і, якая раней жыла на Віленшчыне. Часткова з гэтай нагоды Людамір пазней прыедзе працаваць у Вільню.

З малых гадоў будучы кампазітар рос у атмасферы вялікай любові да музыкі. Дарэчы, няня Л. Рагоўскага была беларускай і часта спявала яму народныя песні. Гэтыя мелодыі добра занатаваліся ў памяці хлопца і потым знайшлі адпаведнае адлюстраванне ў творчасці. Людамір вельмі рана вывучыў ноты і ўжо ва ўзросце сямі гадоў спрабаваў сам сачыняць музыку.

[54] Olszewska Z. Stanisław Kazuro — twórca systemu kształcenia nauczycieli muzyki // Zeszyty naukowe. Nauka wobec sztuki i pedagogiki muzycznej. Warszawa, 1981. S. 50.

[55] Peret-Zemilańska Z. Stanisław Kazuro i Wincenty Laski — twórcy Wydziału Nauczycielskiego — Wychowania Muzycznego… S. 24.





• Дом у Любліне, дзе нарадзіўся Л. Рагоўскі

Вышэйшую адукацыю ён атрымаў спачатку ў Варшаўскай кансерваторыі (у знакамітых педагогаў — З. Наскоўскага, Р. Статкоўскага, Э. Млынарскага), потым у Лейпцыгу (у А. Нікіша і Х. Рымана) і Рыме (дзе апроч музычнай тэорыі вывучаў яшчэ парапсіхалогію і індыйскую філасофію). У 1909 годзе Л. Рагоўскі прыбыў у Вільню, дзе пачаў весці заняткі ў школе арганістаў, кіраваць сімфанічным аркестрам, супрацоўнічаць з беларускім тэатрам Ігната Буйніцкага, а таксама з “Літоўскім кур’ерам” у якасці музычнага крытыка і публіцыста.

Творчае асяроддзе Вільні, да якога належалі не толькі музыканты, але і літаратары, мастакі, артысты і танцоры, было сапраўдным “аазісам” культуры і перадавых ідэй. Сам Л. Рагоўскі ўзгадваў гэты перыяд жыцця з вялікай прыязнасцю: «Згуртавалася вольнае артыстычнае брацтва Вільні і так званая “Банда”... Жыццё “Банды” было радаснае, бесклапотнае, усе мы былі маладыя і поўныя палёту»[56].

[56] Rogowski L. M. Życiorys. Sygn. 4. VI.4. Dubrownik, 1951. S. 13.

У час побыту ў Вільні Людамір Рагоўскі пасябраваў з паэтам Янкам Купалам, а таксама з вядомымі дзеячамі беларускага Адраджэння — Іванам Луцкевічам і Аляксандрам Уласавым — і яшчэ больш захапіўся беларускім фальклорам. На пачатку 1910 года ён напісаў песню "А хто там ідзе?" на словы Я. Купалы. Песня была надрукавана на старонках календара, які выйшаў як дадатак да штотыднёвіка "Наша Ніва", і на працягу доўгага часу выконвала функцыю нацыянальнага гімна. Вось як апісвае ўспрыманне выканання гэтага твора ў Вільні напярэдадні традыцыйнага купальскага свята ў чэрвені 1912 года вядомая беларуская актрыса Паўліна Мядзёлка: "Песня гучыць так урачыста, так сімвалічна, што немагчыма стрымаць слёз… Уражанне было незвычайнае! Дух захоплівала, эмоцыі перапаўнялі душу, і толькі ў песні вылівалася тое, што не магло змясціцца ў сэрцы…"[57].

У віленскі перыяд жыцця Л. Рагоўскі стварае "Беларускі песеннік з нотамі" для голасу і фартэпіяна, а таксама першую частку сімфанічнай "Беларускай рапсодыі" для малога аркестра пад назвай "Беларускі пейзаж", канцэртнае выкананне якой было надзвычай паспяховае. У знак удзячнасці за ўнёсак у развіццё айчыннай культуры супрацоўнікі рэдакцыі "Нашай Нівы" падаравалі Л. Рагоўскаму традыцыйныя беларускія інструменты — ліру і дуду, упрыгожаныя кветкамі. Гэтыя рэчы кампазітар, пакідаючы Вільню, перадаў беларускаму музею. Выезд Л. Рагоўскага ў 1911 годзе ў Парыж быў са шкадаваннем успрыняты віленчукамі, якія ў ягоным абліччы страчвалі адну з ключавых фігур культурнага жыцця горада.

Цікавасць да беларускага фальклору ў кампазітара не знікла — ягоныя адбіткі адчуваюцца, у прыватнасці, у сімфанічным творы "Аблокі", які быў напісаны годам пазней. У артыкуле, прысвечаным Л. Рагоўскаму, рэдактар газеты "Каласы" Станіслаў Горскі падкрэсліваў: «Праз крыніцу Славяншчыны — Беларусь, праз услухоўванне ў яе пейзаж і народныя абрады, дайшоў ён да поўнага вызвалення ў містычным смутку "Аблокаў", што пралятаюць, нібы час і думка. І вось,

[57] Архипов И. Белорусский гимн Купалы / Вечерний Минск [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.vminsk.by/news/26/45806/. Дата доступа: 18.04.2010.
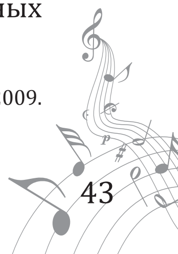
пасля гэтага гімна вызвалення, прывёў слухача, з якім адчувае непарыўную сувязь патрыёта, на палі і гаі, да лясоў і пасек, на пагоркі, да сонца, хмар і непагадзі, паказаў цуд нашай прыроды з майстэрствам музыканта і прастатой паляка»[58].

Кампазітар быў прыхільнікам ідэй панславізму і імкнуўся адкрыта выяўляць іх не толькі ў музыцы, але і ў эстэтычных працах, прынамсі, у творчым маніфесце “Музыка будучыні”. Як адзначае даследчыца творчасці кампазітара Эва Вайтовіч, “у ягонай публіцыстыцы знайшла рэзананс неаславістычная праграма, пашыраная праз нацыянальна-дэмакратычны асяродак і скіраваная на будаванне асобных славянскіх культур з мэтай іх супрацьпастаўлення германскаму націску”[59].

Гэтае памкненне ісці ўласным шляхам, часам насуперак дамінучых сярод большасці поглядаў, праявілася ў Людаміра даволі рана. Сам ён узгадваў такі цікавы факт з юнацкага жыцця і першапачатковага навучання ў расійскай гімназіі: «Не падабаліся мне бясконцыя спевы рускіх песень, якія панавалі ў гімназіі. Таму наўмысна спяваў іх вышэй або ніжэй, чым трэба. Пазней, калі я ўжо быў студэнтам Варшаўскай кансерваторыі і спаткаў свайго былога настаўніка спеваў, дык пачуў ад яго, што мая неахвота да выканання тых песень была відавочнай, бо так фальшывіць мог толькі чалавек з выдатным музычным слыхам… Дзіцячыя гады я праводзіў пад вечнай пагрозай апынуцца пад пячаткай русіфікатараў, якія з упартай пагардлівасцю ставіліся да маёй “польскасці”, што так нястрымна выяўляла сябе пад уплывам хатняга выхавання…»[60].

У маладыя гады кампазітар лічыў, што развіццё польскага музычнага мастацтва павінна пераважна абапірацца на аўтэнтычны мелас і са скептыцызмам ставіўся да шырокага распаўсюджвання разнастайных еўрапейскіх уплываў, якія, згодна з ягоным меркаваннем, маглі прывесці да страты ўласнай ідэнтычнасці. Аднак менавіта побыт у Вільні, дзе плённа спалучаліся культурныя асаблівасці розных

[58] Górski S. Ludomir Michał Rogowski // Kłosy. 1914. nr 7. S. 36.
[59] Wójtowicz E. Ludomir Michał Rogowski: Sylwetka życia i twórczości. Kraków, 2009. S. 289.
[60] Rogowski L. M. O sobie. DAD, sygn. 4. II.15. [maszynopis] S. 8.





• Людамір Рагоўскі

народаў, скіраваў светапогляды творцы ў бок панславізму[61]. Былая антытэза Еўропа–Польшча змянілася ў свядомасці Рагоўскага на новую — еўрапейска-славянскую духоўную еднасць, якая сілкуецца з ідэйных субстратаў, што паўсталі яшчэ ў дахрысціянскі перыяд і маюць патрэбу ў абуджэнні.

У 1922 годзе, ужо падчас жыцця ў Варшаве, пад аўтарствам Л. Рагоўскага паўсталі "Паганскія песні" для мужскога хору, а ў 1926 — аднаактовы балет "Купала", да якога кампазітар напісаў лібрэта. Шчырая цікавасць да ўсходнеславянскай міфалогіі ўвасобілася ў гэтым незвычайным творы, дзе ў ліку іншых фігуруюць такія персанажы, як лясныя духі, вядзьмаркі, рачныя істоты, а таксама чароўная папараць-кветка.

У снежні 1926 Л. Рагоўскі пераехаў у харвацкі горад Дуброўнік, у якім плённа працаваў да канца жыцця. Кампазітар не застаўся ў Варшаве, дзе быў дырыжорам і мастацкім кіраўнікам аркестра аднаго са сталічных тэатраў, па некалькіх прычынах: па-першае, па ўласным прызнанні, ён не зносіў польскі клімат, па-другое, ягоны індывідуалізм у эстэтычных поглядах разам з пошукам уласнай сцежкі ў творчасці, адасобленай ад папулярных тады плыняў, выклікалі неза-

[61] Guzy-Pasiak J. Estetyka i polityka: O pozamuzycznych inspiracjach twórczości Ludomira Michała Rogowskiego // Muzyka. Rocznik LIV. 2009. nr 3–4 (214–215). S. 169.
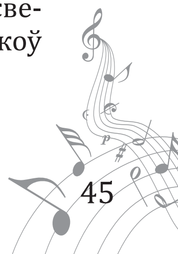
даволенасць сярод калег і музычных крытыкаў. На беразе Адрыятыкі Л. Рагоўскі вёў жыццё пустэльніка, не забываючы, аднак, ствараць новыя музычныя, публіцыстычныя і містычна-фантастычныя творы. Займаючы невялічкі пакой у старадаўнім кляштары Св. Якуба, ён “там навучыўся нашмат большаму ў параўнанні з папярэдняй пагоняй за музычнымі ведамі па ўсёй Еўропе”[62].

Людамір Міхал Рагоўскі пайшоў з жыцця 13 сакавіка 1954 года, пакінуўшы пасля сябе сем сімфоній і сем опер, тры балеты, шэраг сімфанічных паэм, аркестравых сюіт, камерных і харавых твораў, кантаты і квартэты, музыку да спектакляў і значную эстэтычна-філасофскую спадчыну, цікавасць да якой цяпер усё больш узрастае.

Ідэйным апанентам Л. Рагоўскага, актыўным папулярызатарам “еўрапейскасці” ў музыцы быў кампазітар-наватар **Караль Мацей Корвін-Шыманоўскі** (1882–1937). Ён нарадзіўся на Украіне, у вёсцы Цімашоўка, у кастрычніку 1882 года. Першае знаёмства з музыкай адбылося ў сямейных колах (бацька і брат былі піяністамі, сястра — спявачкай, дзядзька кіраваў музычнай школай), потым Караль вучыўся ў Варшаўскай кансерваторыі, а ў 1905 годзе выступіў у якасці аднаго з заснавальнікаў легендарнай музычнай суполкі “Млода Польска”, у якую, апроч яго, увайшлі Апалінарый Шэлюта, Людамір Ружыцкі, Гжэгаж Фітэльберг і іншыя музычныя дзеячы[63]. Маладыя кампазітары выказвалі творчы пратэст супраць кансерватызму, імкнуліся ствараць арыгінальную музыку, стараліся вывесці польскае музычнае мастацтва на ўзровень агульнаеўрапейскай вядомасці.

К. Шыманоўскі, пачынаючы сваю дзейнасць пад уплывам неарамантызму, пазней зведаў моцнае ўздзеянне імпрэсіянізму, экспрэсіянізму, мадэрнізму і некаторых пастулатаў атанальнай музыкі, пасля чаго здолеў выпрацаваць свой непаўторны стыль. Заняткі кампазіцыяй ён спалучаў з актыўнай прапагандай музычнага мастацтва, інтэнсіўнай канцэртнай дзейнасцю, паспяховымі гастролямі па ўсім свеце і захапленнем аўтэнтычнымі спевамі з розных куткоў

[62] Rogowski L. M. Życiorys… S. 2.
[63] Rogala J. Muzyka polska XX wieku. Kraków, 2000. S. 11.



Зямлі. Аднак прыязнасць да народнай музычнай творчасці кампазітар прэзентаваў у своеасаблівым, далёкім ад традыцыйнай гарманічнай мовы, выглядзе, прымяняючы найноўшыя кампазітарскія тэхнікі і ў пэўным сэнсе авангардысцкі падыход. У сотым нумары часопіса "Музыка", які выйшаў у 1933 годзе, змешчана такое выказванне кампазітара: "Што за дзіўная, амаль двухсэнсоўная, гэта рэч — музыка! Сярод іншых мастацтваў паўстае звычайна адзіным уздыхам і ў існасці сваёй з'яўляецца цалкам самотнай выспай ў моры людскіх узрушэнняў. Самотная і настолькі лёгкадаступная ў сваіх праявах, што гэта непакоіць! Безумоўна, ёсць у ёй нешта ад чарадзейства, ад магіі белай, а часам і чорнай, нейкая фізіялагічная непасрэднасць уздзеяння і з нагоды таго — амаль абсурдны рэлятывізм, арганічны антыінтэлектуалізм. Тут і знаходзіцца кропка раздражнення. Бо ўсё ж такі, няма такога або таксама не павінна быць, каб існавала сапраўды вялікая музыка, якая выконвала б адну толькі міжвольную, сентыментальную функцыю ўражлівасці, не звяртаючы ўвагі на паўнацэннага чалавека ў ягоным свядомым акце кшталтавання волі — гэтаксама, зрэшты, як і ў паэзіі або жывапісе…"[64].

Водгулле беларускіх народных спеваў можна пачуць у "Курпёўскіх песнях" для хору (1928–1929) і пазнейшых — для голасу і фартэпіяна (1930–1932), у якіх К. Шыманоўскі прадставіў нестандартную інтэрпрэтацыю музычнага матэрыялу з Курпёўскай пушчы. Гэтыя мясціны можна разглядаць як прастору этнічнага памежжа, дзе цесна сплятаюцца элементы розных культур: сучаснай польскай, старажытнай прускай, а таксама беларускай і літоўскай. У песнях для голасу і фартэпіяна пануе 12-гукавая сістэма. Частай з'явай выступае мадуляцыя, якая змяняе мадальнасць першаснай народнай мелодыі ў кірунку лідзійскага ладу[65]. Дадзены твор грае адметную ролю і ў сучасным музычным жыцці Польшчы, ахвотна выконваецца на канцэртах і фестывалях. Апроч таго,

[64] Цыт. пав.: Dahlig P. Tradycje muzyczne a ich przemiany: Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej. Warszawa, 1998. S. 117.

[65] Chomiński J. M., Wilkowska-Chomińska K. Historia muzyki polskiej. Cz. II. Kraków, 1996. S. 102.



• Караль Шыманоўскі

К. Шыманоўскі ўключыў мелодыю беларускай песні “Вышывала Ганна” ў танцавальную фартэпіянную сюіту[66].

Любоў да фальклору ўвасобілася і ў апрацоўцы гуральскіх песень Падхалля, стварэнні балета “Харнасі”, крыніцай натхнення да якіх паслужыў побыт кампазітара ў Закапанэ і знаёмства з мясцовай культурай. Хоць сам ён у 1936 годзе ў інтэрв’ю для папулярнай радыёпраграмы “Антэна” сцвярджаў, што з’яўляецца “праціўнікам замыкання на фальклоры”, аб чым красамоўна сведчыць і ягоная манера кампанавання твораў з уласцівай ёй экспрэсіўнасцю і наватарскімі метадамі выкарыстання танальна-гарманічных сродкаў.

Трэба адзначыць, што К. Шыманоўскі быў вельмі пладавітым кампазітарам і здолеў ахапіць у сваёй дзейнасці ўсе магчымыя на той час музычныя жанры. У апошнія гады жыцця ён шмат часу прысвячаў педагагічнай і грамадскай працы, быў рэктарам Варшаўскай кансерваторыі, меў тытул доктара “honoris causa” Ягелонскага ўніверсітэта, з’яўляўся ганаровым членам Міжнароднага таварыства сучаснай музыкі побач з такімі мэтрамі, як Р. Штраус, М. Равэль, І. Стравінскі.

[66] Сасноўскі З. Гісторыя беларускіх музычных уплываў… С. 98.

Б. Бартак. На жаль, цяжкая хвароба значна скараціла жыццёвы шлях кампазітара, які завяршыўся 29 сакавіка 1937 года ў швейцарскай Лазане. К. Шыманоўскі быў з урачыстасцямі пахаваны ў Кракаве і ўвайшоў у гісторыю музыкі як буйнейшы, пасля Ф. Шапэна, стваральнік польскай нацыянальнай кампазітарскай школы.

Вельмі значны ўнёсак у прапаганду беларускай музыкі зрабіў таленавіты кампазітар і педагог **Тадэвуш Шэлігоўскі** (1896–1963). Ён нарадзіўся 13 верасня ў Львове, дзе скончыў спачатку гімназію, а потым кансерваторыю па класу фартэпіяна. Працягнуў навучанне ў Ягелонскім універсітэце па спецыяльнасці “правазнаўства”, дадаткова экстэрнам вывучаў музыказнаўства. У перыяд з 1923 да 1929 года працаваў у Вільні: выкладаў гісторыю музыкі, актыўна ўдзельнічаў у артыстычным жыцці, выступіў у якасці аднаго з заснавальнікаў Філарманічнага таварыства, пісаў музычныя рэцэнзіі, збіраў і апрацоўваў беларускія песні. Той энтузіязм, з якім Т. Шэлігоўскі быў паглыблены ў творчыя справы, а таксама асабістае знаёмства з К. Шыманоўскім і моцнае жаданне развіваць уласныя кампазітарскія здольнасці ўрэшце пераканалі яго ў неабходнасці перагляду асноўных жыццёвых арыенціраў.

Першага ліпеня 1927 года Шэлігоўскі падаў заяву аб звальненні да кіраўніцтва віленскай пракуратуры, у якой тады працаваў, з фармуліроўкай: “у сувязі са зменай прафесіі”[67]. Гэтая нечаканая заява выклікала здзіўленне ў віленскім асяроддзі і была ўспрынята як легкадумны крок, аднак Шэлігоўскі ўжо цвёрда вырашыў, што галоўным заняткам для яго будзе музычная творчасць. Вясной 1929 ён, атрымаўшы адмысловую стыпендыю ад польскага Міністэрства веравызнанняў і публічнай асветы, выехаў у Парыж удасканальваць веды па кампазіцыі (у Надзеі Беранжэ) і інструментоўцы (у Поля Дзюкаса).

Захапленне беларускім фальклорам прывяло да напісання ў 1929 годзе “Зялёных песень” для голасу і фартэпіяна. Прастата і лірызм меладычных структур выдатна спалучаюцца ў іх з эпічнасцю тэкставай асновы, а ўзвышана-баладны

[67] Szantruczek T. Tadeusz Szeligowski. Poznań, 1995. S. 21.
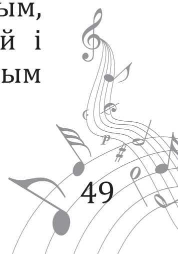


• Тадэвуш Шэлігоўскі

характар зместу падрэсліваецца метрычнымі акцэнтамі. У гэтых творах Т. Шэлігоўскі паўстае як нашчадак традыцый неарамантызму, узбагачаючы іх прымяненнем санарыстычных сродкаў, а таксама новымі адценнямі экспрэсіянізму, імпрэсіянізму і французскага неакласіцызму. У адрозненні ад К. Шыманоўскага, ён не выпрацаваў уласны творчы стыль, а карыстаўся музычнай мовай той імклівай эпохі, у якой яму давялося існаваць.

Менавіта дзякуючы “Зялёным песням” Т. Шэлігоўскі “зрабіў сабе імя” ў парыжскіх музычных колах. “Песні” былі надрукаваны, часта выконваліся на канцэртах, гучалі на хвалях французскіх радыёстанцый, патрапілі ў рэпертуар вядомых выканаўцаў і выклікалі ўхваленні сярод крытыкаў. Знакаміты Сяргей Пракоф’еў выказаў зацікаўленасць асобай Т. Шэлігоўскага так: “Ну, пакажыце ж мне гэтага польскага Мусаргскага!”[68].

Калегі і сябры Тадэвуша адзначалі, што быў ён вельмі жвавым, эмацыянальным, ініцыятыўным, аптымістычным, шчырым і адкрытым чалавекам з вялікай эрудыцыяй і незалежнымі меркаваннямі. Фактычна ён быў тыповым

[68] Szantruczek T. Tadeusz Szeligowski… S. 26.



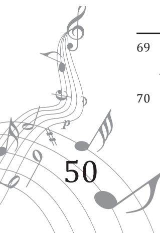
увасабленнем прымаўкі аб тым, што таленавітыя людзі таленавітыя ва ўсім. Здаецца, не было такой сферы жыцця, якая б не ўзбуджала ў ім цікавасці. Цэлы навакольны свет выклікаў жывы інтарэс у Шэлігоўскага, які захапляўся не толькі мастацтвам, літаратурай, кінематографам, палітыкай, але і асаблівасцямі жыццядзейнасці дэльфінаў, кібернетыкай і нават неапазнанымі лятальнымі аб'ектамі[69].

Пасля сканчэння вучобы ў Парыжы, кампазітар некаторы час выкладаў у Познаньскай кансерваторыі тэорыю музыкі і кампазіцыю, а пасля зноў вярнуўся ў Вільню, дзе працаваў арганістам у касцёле Св. Казіміра, супрацоўнічаў з беларускім музеем ім. І. Луцкевіча і пісаў новыя кампазіцыі. Па ініцыятыве Т. Шэлігоўскага ў 1935–1936 гадах на Віленшчыне былі распачаты сістэмныя даследаванні беларускага фальклору, а ягоная сімпатыя да нацыянальных духоўных здабыткаў беларусаў трывала працягвала ўвасабляцца ў чарговых творах: апрацоўцы народнай песні "Перапёлачка" (1934), у дзвюх беларускіх песнях для хору, прысвечаных фальклярысту Г. Цітовічу (1943), у аркестравай сюіце "Купальская ноч" (1945) і балеце "Папараць-кветка" (1955).

У 1945 годзе Т. Шэлігоўскі выехаў у Люблін, дзе быў дырэктарам музычнай школы, а ў 1947 перамясціўся ў Познань. Там ён, у прыватнасці, кіраваў Вышэйшай дзяржаўнай опернай школай, узначальваў Саюз польскіх кампазітараў, выступіў заснавальнікам фестывалю сучаснай музыкі "Познаньская музычная вясна" і Міжнароднага конкурсу скрыпачоў ім. Х. Веняўскага, стаў ініцыятарам стварэння і дырэктарам Познаньскай філармоніі, якая зараз носіць ягонае імя.

Т. Шэлігоўскі быў лаўрэатам шматлікіх міжнародных конкурсаў і за сваю шматгранную дзейнасць атрымаў мноства ўзнагарод. 10 студзеня 1963 года кампазітар пакінуў гэты свет, які ў ягоным абліччы страціў "сур'ёзнага мысляра і фрывольнага жартаўніка, засяроджанага творцу і аматара артыстычных імпрэз, чалавека з вялікім сэрцам і моцнай любоўю да жыцця і людзей"[70].

[69] Gwizdalanka D. Miejsce Tadeusza Szeligowskiego w polskiej kulturze muzycznej XX wieku // Tadeusz Szeligowski: studia i wspomnienia. Bydgoszcz, 1987. S. 19.
[70] Czyż H. Wspomnienie // Tadeusz Szeligowski: studia i wspomnienia. Bydgoszcz, 1987. S. 180.



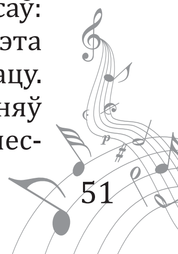
Адным з найбольш адораных вучняў Т. Шэлігоўскага з’яўляўся **Раман Падлеўскі** (1915–1944), які ў творчасці таксама не абмінуў увагай беларускі фальклор. Будучы кампазітар, піяніст, музыказнаўца і дырыжор нарадзіўся 7 кастрычніка 1915 года у Маскве. Ягоная маці, Надзея Берасценева, была выдатнай піяністкай, а бацька, Леан Юльян Падлеўскі, нашчадак славутай сям’і, члены якой удзельнічалі ў народных паўстаннях супраць царызму, — навукоўцам, прафесарам Познаньскага ўніверсітэта.

Раман атрымаў музычную адукацыю ў Познаньскай кансерваторыі, дзе ягонымі настаўнікамі, апроч Т. Шэлігоўскага, былі Здзіслаў Янке і Станіслаў Вяховіч. Вывучаў таксама музыказнаўства на курсе Люцыяна Каменьскага ў Познаньскім універсітэце. Побыт у Познані быў адзначаны не толькі вучобай, але і кампазітарскім дэбютам у 1933 годзе, а пазней дырыжорскай працай у хоры ім. К. Шыманоўскага, выступленнямі ў якасці скрыпача і піяніста, падрыхтоўкай музычных радыёпраграм і артыкулаў для спецыялізаваных перыядычных выданняў.

Дакладна невядома, што падштурхнула кампазітара напісаць у 30-я гады вакальны цыкл пад назвай “Веснавыя песні”, заснаваны на беларускім фальклоры. Магчыма, што пэўную ролю ў гэтым адыгралі творчыя арыентацыі ягонага настаўніка Т. Шэлігоўскага, а магчыма і ўласная цікавасць да аўтэнтычнай музыкі. Сляды выкананай Раманам Падлеўскім працы па натаванні беларускай народнай музыкі захаваліся і ў пазнейшых спеўніках Браніславы Гаўроньскай.

Пасля выбуху Другой сусветнай вайны Р. Падлеўскі ўзяў актыўны ўдзел у замаганні з захопнікамі. У лістападзе 1939 ён перабраўся ў Варшаву, дзе наладжваў творчыя імпрэзы, быў членам камісіі таемнага Саюза музыкантаў, арганізаваў аркестравы калектыў, які дзейнічаў у фабрыцы Філіпса ў варшаўскім раёне Воля, займаўся падпольнай работай і міжволі стаў адной з ключавых фігур Варшаўскага паўстання.

У лісце, датаваным 17 ліпеня 1944 года, Падлеўскі пісаў: “Уначы было чуваць панурую музыку глухіх стрэлаў — гэта ўверцюра да таго, што адбудзецца. Заканчваю маю працу. Мне падаецца, што на працягу некалькіх апошніх тыдняў я вельмі змяніўся, пасталеў знешне, яшчэ не стаю на мес-



цы. Бесклапотнасць людзей, за якімі назіраю, нагадвае мне танец на вулкане. Прыглядаюся пільна, каб калі-небудзь успомніць, якім быў той стары, амаль цудоўны свет, у якім я гадаваўся і працаваў"[71].

Смяротна паранены падчас адважнай і няроўнай барацьбы паўстанцаў з гітлераўцамі, Раман Падлеўскі, якому быў наканаваны "кароткі і высокі палёт Ікара", памёр 16 верасня 1944 года ў вайсковым шпіталі. На жаль, шмат твораў кампазітара было згублена, аднак ягонае імя сёння згадваецца не толькі ў музычных колах, але і ў якасці прыкладу героя, самаахвярнага барацьбіта за свабоду.

Агульны характар развіцця польскага музычнага мастацтва ў першай палове XX стагоддзя быў адзначаны, з аднаго боку, дзейнасцю адметных творчых постацей, якія прагнулі змяніць мастацкую рэчаіснасць і ўнесці ў яе струмень навізны ў спалучэнні з захаваннем існуючых культурных традыцый. З другога боку, часта назіралася з'ява пераносу ідэйна-філасофскіх і эстэтычных спрэчак на поле музычнага жыцця. Да таго ж, у першых дэкадах XX стагоддзя, як сведчыць музыказнаўца Пётр Даліг, у польскай музыцы была моднай тэма Усход-Захад. "Заходняя мяжа" выяўлялася праз увасабленне ў творах эфектаў рацыяналізацыі музычнага матэрыялу. "Усходні ўплыў", у сваю чаргу, прасочваўся ў звароце да больш адкрытай і рытуалізаванай музыкі з рэчытатыўнай мелодыкай[72]. У гэткіх варунках пранікненне элементаў традыцыйнай музычнай творчасці беларусаў у культуру суседніх краін, у тым ліку Польшчы, было цалкам натуральным працэсам, які выконваў не асімілятыўную, а ўзбагачальна-паяднальную місію і садзейнічаў усталяванню плённага дыялогу паміж роднаснымі славянскімі народамі.

---

71 Neuer A. Roman Padlewski. Warszawa, 1994. S. 12.

72 Dahlig P. Muzyczne i teatralne stoistości regionów Polski // Kultura wobec kręgów tożsamości. Poznań; Wrocław, 2000. S. 34.

РОЛЯ МУЗЫЧНЫХ ДЗЕЯЧАЎ ЗАХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ Ў РАЗВІЦЦІ МІЖНАЦЫЯНАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ СТАСУНКАЎ

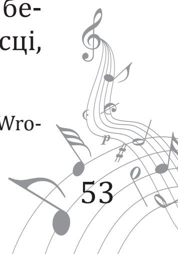


ершая палова XX стагоддзя вылучаецца на агульным гістарычным фоне велізарнай палярызацыяй каштоўнасцей і адносін паміж соцыумам і асобай, паміж разнастайнымі этнасамі і нацыямі, што знайшло адпаведнае выяўленне не толькі ў сацыяльна-палітычнай, але і ў культурнай сферы. Неабходна падкрэсліць, што ў сувязі з надзвычайнымі палітычнымі падзеямі, якія мелі месца ў той час, айчынная культура апынулася ў вельмі складаных умовах і фактычна была пастаўлена на мяжу выжывання. На думку чэшскага навукоўцы Міраслава Гроха, актывісты беларускага нацыянальнага руху не маглі паспяхова прывязаць сваю агітацыю ні да нейкай гістарычнай, ні да адміністрацыйнай цэласнасці, да таго ж развіццё сацыяльных сувязей у Беларусі пачатку мінулага стагоддзя знаходзілася на сярэднявечным узроўні, а нацыянальная агітацыя даходзіла да беларускага селяніна з вялікай цяжкасцю[73].

Спрадычнасць айчынных даследаванняў гэтага перыяду ў галіне гісторыі культуры і аднастайнасць трактовак гістарычных падзей, якая панавала ў савецкай навуцы, прывялі да таго, што творчая спадчына шматлікіх дзеячаў мастацтва і сёння застаецца “белай плямай” не толькі ў масавай свядомасці,

---

[73] Hroch M. Małe narody Europy: perspektywa historyczna. Wrocław; Warszawa; Kraków, 2003. S. 40.



але і ў працах спецыялістаў. Як слушна зазначыў беларускі гісторык Генадзь Сагановіч, "наша гісторыя наскрозь складзена з падзей, якія ў Маскве бачыліся і разумеліся зусім не так, як у Вільні, Полацку ці Мінску"[74].

Відавочна, што музычная творчасць можа быць своеасаблівым люстэркам эпохі, бо тэндэнцыі яе развіцця часцей за ўсё знаходзяцца ў пэўнай карэляцыі з асноўнымі геапалітычнымі трэндамі. Менавіта музыка з яе вялікай сілай уздзеяння на грамадства і шырокім спектрам сацыяльных эфектаў адначасова можа выступаць і ў якасці поля творчай актыўнасці адораных асоб, і ў ролі пляцоўкі для рэалізацыі нацыянальных інтарэсаў. Амерыканскі сацыёлаг С. Бянхабіб адзначае, што «павінна існаваць "роднасць душ" паміж наратывамі, творамі мастацтва, музыкі… у якіх нацыя ўвасабляецца, і гістарычным мінулым, гэтак жа, як і паміж чаканай і прагназаванай будучыняй гэтай групы людзей»[75]. Гэтую думку дапаўняе польская даследчыца Марыя Багуцкая, сцвярджаючы: "Грамадства, арганізуючы сваё існаванне ў акрэсленых межах і пачынаючы існаваць як свядомы сваёй тоеснасці народ, стварае спецыфічную самабытную культуру, якая адначасова з'яўляецца ўмовай яго далейшага існавання. Знішчэнне нацыянальнай культуры азначае бяззбройную смерць яе творцы — народа"[76]. Пытанне "акрэсленасці межаў", між тым, падаецца даволі спрэчным, калі размова ідзе аб станаўленні беларускай нацыянальнай культуры.

Трактуючы беларускую культуру як "культуру памежжа" і апраўдваючы тым самым яе нетрываласць перад замежнай экспансіяй і адсутнасць пасіянарнасці, некаторыя аўтары, на жаль, ігнаруюць той факт, што ў перыяды змены эпох і грамадскіх трансфармацый часцей за ўсё менавіта памежжа выступае яскравым адлюстраваннем новых сацыякультурных парадыгмаў. У гэтым плане польска-беларуска-літоўскае памежжа сапраўды з'яўлялася ў першай палове XX стагоддзя такім "катлом", дзе гартаваліся разнастайныя прагрэсіўныя ідэі і значныя культурныя дасягненні. "Польска-беларуска-

74 Сагановіч Г. Маскоўскі Нерон / З гісторыяй на "Вы". Вып. другі. Мінск, 1994. С. 204.
75 Бенхабиб С. Притязания культуры: Равенство и разнообразие в глобальную эру. М., 2003. С. 226.
76 Bogucka M. Dzieje kultury polskiej do 1918 r. Wrocław, 1987. S. 6.

літоўскае памежжа — гэта відавочны стык розных сістэм каштоўнасцей, спосабаў позірку на грамадскае акружэнне," — піша Рышард Радзік[77]. Якраз гэтае памежжа, якое ўмоўна хаваецца пад назвай Заходняй Беларусі, і стала ў азначаны перыяд своеасаблівым эпіцэнтрам нацыянальнага культурнага жыцця.

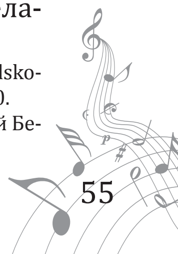
Варта прыгадаць, што само паняцце Заходняй Беларусі трактуецца гісторыкамі па-рознаму і з'яўляецца падставай для шматлікіх спрэчак, а таксама міфаў і стэрэатыпаў. Часцей за ўсё тут маюцца на ўвазе землі, заселеныя пераважна этнічнымі беларусамі, якія ўвайшлі ў склад ІІ Рэчы Паспалітай у выніку польска-савецкай вайны, Рыжскай мірнай дамовы і далучэння ў 1922 годзе да Польшчы тэрыторыі Сярэдняй Літвы. На беларускай тэрыторыі былі адпаведна ўтвораны Віленскае, Навагрудскае, Палескае і Беластоцкае ваяводствы. Палякі называлі гэтую тэрыторыю "крэсамі ўсходнімі" або Белапольшчынай. Разам з тым, напрыклад, гісторык Мікалай Улашчык, аналізуючы падзеі значна больш ранняга часу, дапасоўваў да гэтага абшару ў першую чаргу землі Гродзеншчыны і Віленшчыны[78]. Досыць часта паняцце "Заходняя Беларусь" у якасці нефармальнай назвы рэгіёна ўжывалася ў процівагу ўсходняй частцы беларускага абшару — Савецкай Беларусі (БССР). Паводле пагаднення паміж СССР і Нямеччынай і ў выніку аперацыі савецкіх войскаў праз 17 дзён пасля пачатку Другой сусветнай вайны 17 верасня 1939 года Заходняя Беларусь увайшла ў склад БССР.

Не падлягае сумненню тое, што менавіта гэтая прастора этнаканфесіянальнага памежжа адыграла асаблівую ролю ў пашырэнні ўсведамлення беларускай нацыянальнай ідэнтычнасці, таму варта засяродзіць на ёй увагу, выяўляючы найбольш яскравых прадстаўнікоў музычнай культуры адпаведнай эпохі.

У пачатку XX стагоддзя на Віленшчыне актыўна разгарнуўся беларускі адраджэнскі рух. Палітычны і сацыяльны радыкалізм універсітэцкай моладзі дапамог новым бела-

[77] Цыт. пав.: Mironowicz E. Zmiana struktury narodościowej na pograniczu polsko-białoruskim w XX wieku / E. Mironowicz, S. Tokć, R. Radzik. Białystok, 2005. S. 170.

[78] Улащик Н. Н. Предпосылки крестьянской реформы 1861 г. в Литве и Западной Белоруссии. М., 1965.





• Віленскія дахі

рускім інтэлігентам захаваць сувязь з роднай вёскай, а следам за гэтым пайшло і беларускае нацыянальнае ўсведамленне[79].

У 1906 годзе ў Вільні пачала выходзіць газета "Наша доля", а пасля яе забароны і арышту рэдактара Івана Тукеркеса — газета "Наша Ніва". Побач з перыядычнымі выданнямі арганізоўваліся і адпаведныя выдавецтвы: "Наша хата", Беларускае выдавецкае таварыства, якія друкавалі творы беларускіх пісьменнікаў, беларускія календары, чытанкі, навукова-папулярныя брашуры і падручнікі. У гэты час фактычна адбывалася істотная трансфармацыя ідэі Беларушчыны — з асветніцка-культурнага праекта ў палітычна-дзяржаўны, што, у прыватнасці, знайшло адлюстраванне ў абвяшчэнні БНР у сакавіку 1918 года.

У 20-я гады Вільня стала галоўным культурным цэнтрам у Заходняй Беларусі. Тут працавала Віленская беларуская

[79] Яцкевіч М. Вільня як асяродак беларускай культуры і літаратуры пачатку ХХ ст. на фоне польскай і літоўскай культур // Беларусіка=Albarutenica 6. Беларусь паміж Усходам і Захадам: праблемы міжнацыянальнага, міжрэлігійнага і міжкультурнага ўзаемадзеяння, дыялогу і сінтэзу. Ч. 2. Мінск, 1997. С. 256–261.

гімназія, Віленскі беларускі гісторыка-этнаграфічны музей на базе прыватнай калекцыі беларускага археолага і этнографа Івана Луцкевіча, дзейнічалі шматлікія грамадскія арганізацыі. Вядомы публіцыст і дзеяч беларускага адраджэнскага руху Антон Луцкевіч у 1925 годзе пісаў: "Ды ня кожнае месца мае такую прывабную сілу для тварцоў нашае адраджэнскае літаратуры, нават Менск: сучасная сталіца Беларускай Савецкай Рэспублікі, прымушаны ўступіць тут месца спрадвечнай сталіцы Беларусі — Вільні... Бо ня мае ён таго, што мае Вільня: ня мае жывое дагэтуль 600-гадовае гістарычнае традыцыі, ня мае відавочных помнікаў даўняе культуры і мастацтва, а галоўнае — ня мае сваёй асаблівай Душы, якая вызірае з кожнае вулкі старых кварталаў Вільні"[80]. Захапленне прыўзнятай віленскай атмасферай выказваў і паэт Змітрок Бядуля: "Божа! Гэта ж тут пачатак адраджэння цэлага народа! Гэта ж прамень шчырага парыву беларускіх сыноў! Гэта ж тут працуе сям'я маладых сіл, каторыя не шкадуюць ахвяраваць сваё жыццё, сваё шчасце за вялікі Беларускі народ!.. Святое гэтае месца..."[81].

Чалавекам, які амаль усё сваё жыццё правёў у Вільні, старанна працуючы на ніве мастацкай творчасці, быў кампазітар і паэт **Канстанцін Галкоўскі** (1875–1963). На жаль, у Беларусі зараз рэдка ўспамінаюць гэтае імя, а ў прысвечаных яму матэрыялах творца паўстае то як "рускі кампазітар, які жыў у Літве", то як "выдатны дзеяч літоўскай культуры Канстантас Галкаўскас". А між тым Галкоўскі, які нарадзіўся ў Вільні 16 чэрвеня 1875 года, з'яўляўся тыповым беларусам: ягоны бацька паходзіў з Магілёўшчыны, а маці была са знакамітага шляхецкага роду Наркевічаў-Ёдкаў з Міншчыны[82]. Таму нездарма прафесар Пранас Буткус адзначаў, што Галкоўскі "ўвайшоў у гісторыю мастацтва і культуры краіны як інтэрнацыяналіст і вялікі патрыёт Нёманскага краю"[83].
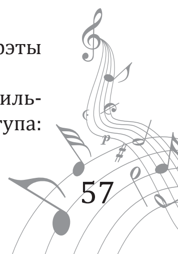
---

[80] Навіна А. Вільня ў беларускай літаратуры // Навіна А. Адбітае жыцьцё: Лекцыі і стацьці з беларускае адраджэнскае літаратуры. Вільня, 1929. С. 124.

[81] Тамсама. С. 133.

[82] Луцкевіч Л., Войцік Г. Канстанцін Галкоўскі (1875–1963). З серыі "партрэты віленчукоў". Вільня, 2001. С. 5.

[83] Арефьева И. Композитор Константин Галковский — последний из могикан вильнюсского романтизма / Живой колос [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www. kolos.lt/content/view/238/. Дата доступа: 12.11.2010.



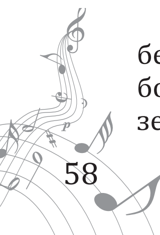


• Канстанцін Галкоўскі

Атрымаўшы сярэднюю адукацыю ў Вільні, Канстанцін паступіў у Пецярбургскую кансерваторыю, дзе вучыўся ў класікаў рускай музыкі — М. Рымскага-Корсакава, А. Глазунова, А. Лядава, сябраваў з не менш таленавітымі С. Рахманінавым і М. Гнесіным. Дыпломнай працай маладога кампазітара стала опера “Цыганы” паводле паэмы А. С. Пушкіна, за якую педагагічная Рада кансерваторыі ўзнагародзіла яго залатым медалём.

У 1909 годзе, вярнуўшыся ў Вільню, Галкоўскі выступіў арганізатарам і дырыжорам першага гарадскога сімфанічнага аркестра, летнія канцэрты якога ў Бернардзінскім садзе збіралі шмат слухачоў. Адначасова працаваў у музычнай гімназіі і музвучылішчы, пісаў сімфоніі і невялікія інструментальныя п’есы, збіраў і гарманізаваў разнастайны фальклорны матэрыял, сярод якога былі беларускія, літоўскія, польскія, рускія песні.

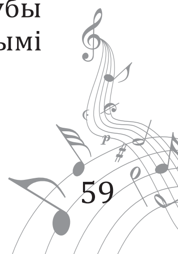
Шматнацыянальны каларыт Вільні абумоўліваў непазбежнае ўзаемадзеянне розных культур, элементы якіх найбольш яскрава спляталіся ў музычнай творчасці. У 1910 годзе Алесем Бурбісам і Барысам Даніловічам тут быў створаны



Беларускі музычна-драматычны гурток, які ладзіў вечары нацыянальнай культуры, ставіў спектаклі, вёў асветніцкую дзейнасць і ў цэлым адыграў значную ролю ў станаўленні прафесійнага беларускага тэатра. У склад гуртка ўваходзіў аркестр народных інструментаў, харэаграфічны ансамбль і вялікі змешаны хор. Хорам, дарэчы, кіраваў польскі кампазітар **Людамір Міхал Рагоўскі** (1881–1954), які разам з Канстанцінам Галкоўскім быў адной з самых яскравых постацей музычнага жыцця тагачаснай Вільні. Хор з поспехам выконваў творы Рагоўскага, у прыватнасці, знакаміты гімн “А хто там ідзе?” на словы Купалы, а таксама беларускія народныя песні, прадстаўленыя часткова ў апрацоўцы Канстанціна Галкоўскага.

Дзейнасць Галкоўскага па гарманізацыі народных песень была высока ацэнена не толькі слухачамі, але і калегамі, прафесійнымі музыкантамі, музыказнаўцамі. Так, напрыклад, выдатны беларускі фалькларыст, публіцыст і музычны дзеяч **Рыгор Шырма** (1892–1978) адзначаў: “Валодаючы дасканала ўсімі музычнымі формамі гармоніі, кампазітар шырока дапасоўвае іх да нашых мелодый, усебакова выяўляе глыбокую красу народнай песні. Багатыя мадуляцыі, лёгкія пераходы з мажорнага ў мінорны лад і наадварот, перадача меладыйнай тэмы другому голасу ў залежнасці ад таго, якія словы яна ілюструе, прычым асноўная мелодыя заўсёды захавальная, — усё гэта складае тое багацце музычных аранжыровак, якія так выгадна вылучаюць Галкоўскага сярод іншых кампазітараў. Некаторыя песні — гэта проста сімфоніі ў мініяцюры”[84]. У сваю чаргу ўкраінскі прафесар А. Прыходзька выказваўся аб творчасці Галкоўскага наступным чынам: “Гэта вялікая краса, вялікае народнае мастацтва, глыбокая народная музычнасць… Мала ведаю гісторыю Беларусі, але некалькі гэтых песень гавораць мне болей за вялікі том гісторыі”[85]. А балгарскі кампазітар Георгі Вакаржыеў, пазнаёміўшыся з дзвюма беларускімі народнымі песнямі “Ой, за ліхамі, за марозамі” і “Ой, на гары, на даліне галубы лятаюць”, апрацаванымі Галкоўскім, засведчыў, што з гэтымі

[84] Луцкевіч Л., Война Г. Канстанцін Галкоўскі (1875–1963) … С. 11.
[85] Тамсама. С. 12.

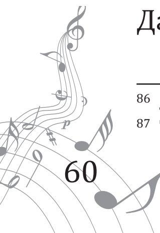


творамі можна смела выступаць па ўсім свеце — не будзе сорамна ні аўтару, ні беларускай музыцы[86].

У міжваенны перыяд Галкоўскі займаўся ў асноўным педагагічнай працай, таксама быў арганістам у касцёле, які знаходзіўся побач з домам на вуліцы Завальнай (цяпер — Pilimo), дзе кампазітар жыў разам з жонкай і дачкой. У “Лістках календара” пад датай 26.X.1936 года паэт Максім Танк згадвае, як ён і Рыгор Шырма наведалі творцу: “З дзядзькам Рыгорам заходзілі да кампазітара Галкоўскага. Трэба будзе напісаць словы для кантаты. Ня ўпэўнены, ці здолею гэта зрабіць, бо ні ў маіх заказчыкаў, ні ў мяне самога няма выразнай ідэі гэтага твора. Гаспадар пачаставаў нас гарбатай. Цікавы чалавек і выдатны выкладчык. Помню яго яшчэ з часоў сваёй вучобы ў гімназіі імя Пушкіна. Даваў ён там лекцыі дыкцыі, якія мне вельмі потым прыдаліся, калі я пачаў авалодваць музыкай верша і выступаць на вечарах з чытаннем сваіх твораў… Палову пакоя, у якім працуе Галкоўскі, займае раяль, другую палову — рабочы стол і лавы, заваленыя кнігамі, нотамі, на сценах — партрэты кампазітараў, з якіх вылучаецца велізарны партрэт яго любімага настаўніка — Чайкоўскага”[87].

У 1936 годзе Галкоўскі пасябраваў са знакамітым выканаўцам народных песень **Міхасём Забэйдам-Суміцкім** (1900–1981), для якога быў акампаніятарам на ўсіх віленскіх канцэртах. Гэта быў сапраўды бліскучы тандэм двух майстроў сцэны. Спявак нарадзіўся на беларускай зямлі, аб’ехаў з гастролямі шмат краін, а памёр па-за межамі Айчыны — у Празе. Любоў да народнай песні ён пранёс амаль праз увесь свет: ад Далёкага Усходу да Заходняй Еўропы. Забэйда-Суміцкі меў цудоўны голас і адмысловую манеру выканання — ён заўсёды імкнуўся выконваць усе творы ў арыгінале і на памяць. Ён працаваў салістам у легендарным міланскім тэатры “Ла Скала”, спяваў на 16 (!) мовах, шматразова атрымліваў захапляльныя водгукі ад музычных крытыкаў, карыстаўся нязменным поспехам у публікі. Да таго ж на ўсіх сваіх канцэртах Забэйда-Суміцкі выконваў

86 Луцкевіч Л., Войцік Г. Канстанцін Галкоўскі (1875–1963) … С. 12.
87 Тамсама. С. 7–8.





• Міхась Забэйда-Суміцкі

раманс Галкоўскага "Ці грэх цябе любіць", які карыстаўся асаблівай папулярнасцю сярод беларускай моладзі Вільні. Галкоўскі звычайна выходзіў на сцэну энергічным крокам, кланяўся, сядаў пры раялі і пачынаў вельмі тэмпераментна граць — пры выкананні "Лявоніхі" крыссе ягонага фрака лятала нібы крылы. Нездарма яго называлі "maestro furiozo".

У 1928–1938 гады кампазітар гарманізаваў 54 песні для невялікага змешанага хору, 17 — для вялікага, 3 — для жаночага, напісаў дзве сюіты "Дуда" і "Каханне", заснаваныя на народных спевах. Апроч таго, Галкоўскі першым з кампазітараў Заходняй Беларусі напісаў музыку да вершаў Я. Купалы, Я. Коласа, З. Бядулі, М. Танка. Ён стварыў пяць рамансаў, сюіту "Песні віленчукоў" і шэраг іншых твораў, якія грунтаваліся перадусім на беларускім, а таксама на літоўскім песенным фальклоры.

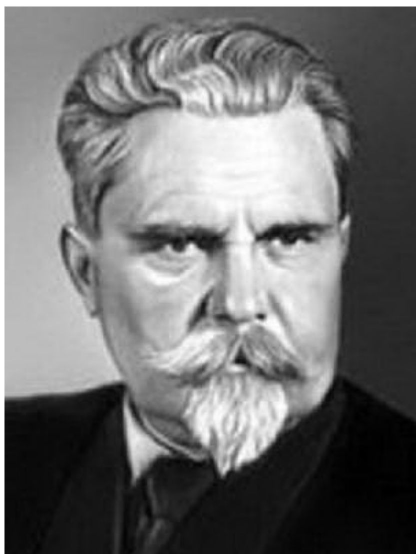
У 1939 годзе Вільня была перададзена Літоўскай савецкай рэспубліцы і адпаведна ў мясцовай культурнай палітыцы пачалі ўсталёўвацца новыя парадкі. Вось як апісвае тагачасную атмасферу ў горадзе былы ягоны жыхар Язэп Малецкі: «22 кастрычніка 1939 года ў Вільню прыехалі начупыраныя, як пеўні, летувіскія паліцыянты, і хто ўцалеў ад арыштаў, той застаўся ў жывых. НКУС перад сваім адыходам грабіў, што

можна было грабіць, ды вывозіў на ўсход... 28 кастрычніка летувіскія паліцыянты поўнасцю асадзілі месца. Насілі яны сінія шынялі, чырвоныя адзнакі, з чырвонымі аколышкамі шапкі, ды гутарылі выключна па-жамойцку. Дзеля іх пацешнага выгляду ды незразумелай мовы віленчукі дасціпна празвалі іх "калакутасамі" — індыкамі. На другі дзень у Вільню ўвайшла брыгада летувіскага войска, а за ім спяшаліся сотні "шаўлісаў", каб заняць цёплыя пасады. Жамойцкія збройныя аддзелы ўвайшлі ў Вільню як чужыя ў чужы горад, у якім тады не было і 2% летувіскага жыхарства, і яно гублялася ў славянскім моры. Дзеля гэтага й іхняга войска ніхто не сустракаў, ніхто не вітаў... Хутка пайшлі новыя парадкі. Старых жыхароў, палякаў і беларусаў, выкідалі з гарадской управы, чыгункі, прадпрыемстваў і ўстаноў, школьніцтва, адміністрацыі. Іх месца займалі малапісьменныя наезнікі»[88].

У беларускім асяроддзі ў гэтыя часы пачала фарміравацца з'ява, якую публіцыст У. Мароз назваў "ціхім нонканфармізмам". Прадстаўнікі творчай інтэлігенцыі не вялі адкрытую барацьбу з новымі ўладамі, аднак у сваёй творчасці часта чэрпалі ідэі з нацыянальнай культуры, свядома падкрэсліваючы прыналежнасць да "беларускасці".

У час Другой сусветнай вайны Галкоўскі распачаў працу над фундаментальным творам "Сымон-музыка" па паэме Якуба Коласа. Ён спадзяваўся стварыць узор беларускай нацыянальнай оперы. На жаль, здзейсніць пастаноўку "Сымона-музыкі" яму не ўдалося. Саюз кампазітараў БССР палічыў яе неактуальнай, бо пасля вайны ў айчыннай культуры запанавалі новыя стандарты, якія павінны былі праслаўляць мужную барацьбу савецкага народа з ворагам і непераможнасць камуністычных ідэалаў. Вось як аб гэтым пісаў Р. Шырма: "Патрэбна была толькі невялічкая ахвяра з боку грамадства, якая зусім не перавышала нашых беларускіх магчымасцей. Такія магчымасці маглі быць лёгка знойдзены. Але наша грамадства недаацаніла вартасці гэтага сапраўды вялікага пачынання... Прыкра гэта, але мусім сцвярджаць, што экзамену культурнай спеласці, можа

[88] Цыт. пав.: Трусаў А. Невядомая нам краіна: Беларусь у яе этнаграфічных межах... С. 113–114.



• Рыгор Шырма

за невялікімі выняткамі, наша грамадства ў такой важнай галіне, як музыка, не вытрымала...”[89].

Між тым Галкоўскі па-ранейшаму жыў у Вільні, працаваў у кансерваторыі, пісаў новыя п’есы. У 1945 годзе яму было прысвоена званне заслужанага дзеяча мастацтваў, у 1947 — званне прафесара, у 1955 — званне народнага артыста Літоўскай ССР. Галкоўскі карыстаўся ўсеагульнай пашанай. Шкада толькі, што на той момант з былога беларускага атачэння кампазітара паблізу амаль нікога не засталося, а Вільня ў культурным плане станавілася ўсё болей і болей літоўскай. Памёр Канстанцін Галкоўскі 20 лютага 1963 года і быў пахаваны на мемарыяльных могілках на Антокалі. На магіле знаходзіцца помнік, пастаўлены Саюзам кампазітараў Літвы, дзе прозвішчы кампазітара і членаў ягонай сям’і напісаны ў літоўскім варыянце.

Адным з тых, хто сваёй актыўнай грамадскай і творчай дзейнасцю мацаваў падмурак нацыянальнай культуры, быў фалькларыст, музыказнаўца, дырыжор і кампазітар **Павел Каруза** (1906–1988), значная частка жыцця якога прайш-

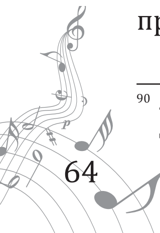
[89] Шырма Р. Песня — душа народа: З літаратурнай спадчыны / прадм. Н. Гілевіча; уклад., камент. і бібліяграф. В. Ліцвінкі. Выд. II. Мінск, 1993. С. 113.

ла на Віленшчыне. Ён нарадзіўся 25 лютага 1906 года ў вёсцы Ваўкалата Дзісенскага раёна (па іншых звестках — у ваколіцах мястэчка Глыбокае), у сям'і сялян-землеробаў. Ягоны бацька, Іосіф Каруза, меў італьянскіх продкаў, якія трапілі на Беларусь прыкладна ў XVIII стагоддзі і пусцілі тут карані. Апроч таго, сям'я Каруза была параднёная з вядомай сям'ёй грамадска-палітычных дзеячаў Душэўскіх з Глыбокага, што не магло не паўплываць на станаўленне асобы будучага кампазітара, які заўсёды імкнуўся знаходзіцца ў эпіцэнтры грамадска-палітычных падзей.

У 1924 годзе юнак скончыў Браслаўскую гімназію, у 1924–1926 гадах быў вольным слухачом у Віленскім універсітэце па спецыяльнасці "сацыялогія і эканоміка", таксама студэнтам Віленскай кансерваторыі па класу тэорыі і кампазіцыі. Там ён браў урокі фартэпіяна ў Марцаліны Кімант-Яцыны, якая першай напісала музыку да "Залётаў" В. Дуніна-Марцінкевіча. У гэты ж час Павел Каруза пачаў прымаць актыўны ўдзел у беларускім адраджэнскім руху. Вялікі ўплыў на яго аказаў збіральнік і папулярызатар беларускага музычнага фальклору Антон Грыневіч. Каруза пачаў запісваць беларускі фальклор, пазнаёміўся з кампазітарамі Канстанцінам Галкоўскім і Станіславам Казурам[90].

Пасля заканчэння кансерваторыі ў 1928 годзе ён стаў кіраўніком хору Беларускага інстытута гаспадаркі і культуры ў Вільні, рэдагаваў газету "Беларуская крыніца" і неўзабаве заваяваў прызнанне як актыўны дзеяч на беларускай культурна-грамадскай ніве. Як рэдактар газеты неаднаразова прыцягваўся польскай адміністрацыяй да судовай адказнасці. І тады ж, з'яўляючыся актывістам Беларускай хрысціянска-дэмакратычнай партыі і Беларускага сялянскага саюза, быў абраны ў сейм ІІ Рэчы Паспалітай ад жыхароў Свянцянскага павета. На працягу некалькіх гадоў з'яўляўся паслом сейма і членам украінска-беларускага пасольскага клуба. Пасля таго, як у 1930 годзе сейм па рашэнню Ю. Пілсудскага быў распушчаны за радыкалізм, страціў працу і быў вымушаны хавацца ад пераследаванняў.

[90] Ліс А. С. Каруза Павел Іосіфавіч // Памяць: гісторыка-дакументальная хроніка Докшыцкага раёна. Мінск, 2004. С. 624.





• Павел Каруза

Расчараваўшыся ў магчымасцях беларускай культурнай і грамадскай дзейнасці ў Вільні, з надзеяй ажыццявіць свае планы ў маладой савецкай дзяржаве і далучыцца да прагрэсіўных працэсаў, прапаганда якіх даходзіла і да Заходняй Беларусі, у 1934 годзе Павел Каруза паверыў “абяцанкам-цацанкам” з боку савецкай улады аб выданні ягоных фальклорных збораў і апынуўся ў БССР.

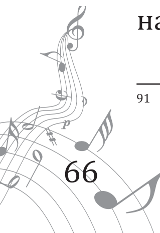
Між тым, выдаваць творы кампазітара ніхто не збіраўся. Замест гэтага Каруза быў асуджаны на дзесяць гадоў за шпіянаж і трапіў спачатку ў Бутырскую турму, а ў 1937 годзе на Салаўкі, дзе ўжо знаходзіўся адзін з ягоных настаўнікаў — Сымон Рак-Міхайлоўскі. На шчасце, да Паўла Карузы лёс быў больш лагодны за лёс рэпрэсіраванага Рака-Міхайлоўскага — пасля вайны яго рэабілітавалі і дазволілі вярнуцца на радзіму. У 1947 годзе Каруза ўладкаваўся працаваць у Маладзечанскі Дом творчасці і зноў заняўся музыкай. Аднак уздыхаць з палёгкай пакуль яшчэ было рана — праз два гады кампазітар быў зноў сасланы, на гэты раз у Нарыльск, дзе зарабляў на хлеб дырыжорствам і кампазітарствам у мясцовым тэатры драмы і музыкі. Канчаткова рэабілітаваны ў 1957 годзе, ён прыехаў у Вільню, дзе працаваў настройшчыкам музычных інструментаў, а пасля знайшоў работу ў Дзяржаўным ансамблі польскай песні і танца Літоўскай ССР.

Усе гэтыя гады, да самай смерці П. Каруза не парываў сувязей з беларускімі фальклярыстамі з Мінска. Ён удзельнічаў у фальклярыстычных экспедыцыях супрацоўнікаў АН БССР (яго запісы ўвайшлі ў шматтомнік "Беларуская народная творчасць"), неаднойчы выступаў з успамінамі пра энтузіяста беларускай песеннай культуры Антона Грыневіча ў часопісе "Мастацтва Беларусі" і газеце "Літаратура і мастацтва", падрыхтаваў да публікацыі фальклорную спадчыну гэтага знакамітага прапагандыста беларускай песні.

Як кампазітар П. Каруза стварыў некалькі чатырохгалосных хароў, камерную сімфонію для струннага аркестра, заснаваную на беларускім меласе, сюіту для хору "Беларусь мая спеўная", 12 хароў на словы Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Ларысы Геніюш, Ніла Гілевіча. Акрамя таго, пільную ўвагу надаваў П. Каруза мастацкай апрацоўцы беларускай песні, у прыватнасці, зрабіў для чатырохгалоснага хору апрацоўкі трох купальскіх мелодый (скантамінаваная "Купалінка", "Сею палею", "Ляцеў сакалок"). Таксама ён глыбока ведаў і адчуваў стыхію каляндарна-абрадавай паэзіі. Як пісаў у часопісе "Полацак" (1991, № 3, Кліўленд, ЗША) Віктар Новік, ва ўсіх гэтых творах "жыве руплівая, закаханая ў народную мелодыю, душа збіральніка і знаўцы народных песенных скарбаў. Душа чалавека, які праз усе пакуты пранёс святую да музыкі любоў"[91]. П. Каруза з'яўляецца аўтарам тэарэтычных прац па фальклоры: "Вытокі беларускага меласу", "Абрадавыя песні Паазер'я" і інш. На жаль, архіў кампазітара некалькі разоў знішчаўся, таму многія яго музычныя і навуковыя творы загінулі. Памёр Павел Каруза 20 лютага 1988 года ў Вільні.

Жыццёвы шлях К. Галкоўскага і П. Карузы пераканаўча паказвае, што, нягледзячы на значную актывізацыю грамадскай думкі, магчымасці выяўлення ідэі "беларускасці" ў мастацкай культуры на тагачасных беларускіх землях былі мізэрнымі і сустракаліся са шматлікімі цяжкасцямі. Абвастрэнне дзяржаўнага ўціску ў адносінах да "беларусізацыі" назіралася ў 20-я гады ў межах Польшчы, а ў 30-я — у межах

[91] Цыт. пав.: Скрабатун У. Павел Іосіфавіч Каруза // Вольнае Глыбокае. 2004. 19–25 лютага. С. 6.
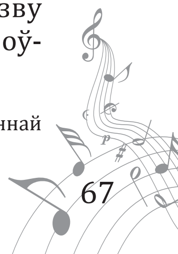


СССР. Разам з тым, у падобных варунках адным з найважнейшых механізмаў захавання і распаўсюджвання нацыянальна-адметных рыс звычайна выступае менавіта музычная творчасць. Развіццё айчыннай музычнай культуры працягвала грунтавацца пераважна на эстэтыцы рамантызму з апорай на традыцыйныя вытокі музычнай творчасці. На фоне найноўшых плыняў музычнага мастацтва ў свеце (імпрэсіянізм, экспрэсіянізм, мадэрнізм, авангардызм і г. д.) актыўнае выкарыстанне фальклорнага матэрыялу заставалася амаль адзіным эфектыўным сродкам выяўлення этнічнай адметнасці ў творчай дзейнасці, спосабам умацавання нацыянальнай ідэнтычнасці.

Увогуле, музычны рэпертуар, які ствараўся на грунце нацыянальнага меласу ў 20–30 гады XX стагоддзя таленавітымі кампазітарамі і выканаўцамі Заходняй Беларусі пастунова ўвасобіўся ў акадэмічных формах і набыў статус класічных узораў, адпавядаючых еўрапейскаму ўзроўню[92]. Гэтая ж тэндэнцыя захавалася і ў творчасці кампазітараў больш малодшага пакалення, жыццё якіх было цесна звязана з Гродзеншчынай — Аляксандра Шыдлоўскага (1911–2002) і Казіміра Злоцкага (1916–1955).

У адрозненні ад Вільні, дзе сфарміравалася традыцыя беларускага нацыянальнага руху, у Гродна беларускае Адраджэнне прыходзіла хвалямі, знаходзячы з кожным разам усё большую колькасць прыхільнікаў, з тым каб пазней зноў на некаторы час знікнуць. Дзякуючы з'яўленню ў "другой сталіцы БНР", як пазней сталі называць Гродна, гуртка беларускай моладзі "Хатка" (праіснаваў з 1909 да 1914 года) дзейнасць нацыянальна-адраджэнскага руху стала ажыццяўляцца больш сістэмна. У красавіку 1916 года па ініцыятыве В. Ластоўскага і А. Луцкевіча і з дазволу нямецкіх улад была адчынена першая ў горадзе беларуская пачатковая школа, а ў 1917 годзе тут паўстала першая легальная арганізацыя — "Сувязь Культурна-Нацыянальнага Адраджэння Беларусі", якая пазней мела назву "Гарадзенскі Беларускі нацыянальні камітэт" і аб'ядноў-

92 Цыбульская Т., Скорабагатаў В., Лыч Т. Беларускае музычнае жыццё ў міжваеннай Польшчы // Białoruskie Zeszyty Historyczne. T. 18. Białystok, 2002. S. 200.



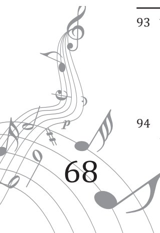
вала ўсе нацыянальна-творчыя і актыўныя сілы мясцовага грамадства[93].

Але на фоне цяжкага сацыяльна-палітычнага становішча гэтыя памкненні ўсталяваць нейкае падабенства разнастайнага культурнага жыцця на землях, якія знаходзіліся пад акупацыяй, здаваліся кропляй у моры безнадзейнасці і адчаю. Газета "Беларуская думка" пісала: "Гародня ў той час была пустыняю. Свядомая беларуская моладзь з надыходам немцаў была або вывезена, або сама выехала і рассыпалася па ўсходняй Беларусі і Маскоўшчыне. У Гародні бушавала польская чорная сотня, якая, карыстаючыся з прыходу немцаў, захацела спаланізаваць гэтае спрадвечнае беларускае месца і з гэтай мэтаю натужала ўсе свае сілы. Над усім беларускім быў здзек. З другога боку праваслаўная царкоўная служба (псаломшчыкі і інш.), што асталася пасля выехаўшых у Маскоўшчыну праваслаўных свяшчэннікаў, пры сваім фанацізме і цемнаце была найвялікшым прыяцелем усяго маскоўскага і непрыяцелем беларускага, што пры тым уплыве на народ, які гэная служба мела падчас нямецкай акупацыі, перадавалася і самому народу"[94]. У такіх абставінах мноства таленавітых людзей было вымушана пакідаць родную зямлю, шукаючы прымянення сваім здольнасцям за мяжой. Стабілізацыя становішча і далейшае развіццё культуры, у тым ліку і музычнай, пачалі адбывацца толькі ў пасляваенны чаС. Сярод тых, хто прыняў у гэтым працэсе актыўны ўдзел, быў і кампазітар А. Шыдлоўскі (1911–2002).

Аляксандр Шыдлоўскі нарадзіўся 18 чэрвеня 1911 года ў вёсцы Мінкі на Смаргоншчыне. У гады Першай сусветнай вайны яго сям'я з'ехала ў эвакуацыю і жыла ў расійскім горадзе Сімбірску. Пасля вяртання адтуль у 1921 годзе А. Шыдлоўскі пачаў навучанне ў Віленскай беларускай гімназіі. Тут ён пазнаёміўся з выдатнымі беларускімі дзеячамі міжваеннага часу — Рыгорам Шырмам, Сяргеем Паўловічам, Максімам Гарэцкім, Адамам Станкевічам і іншымі. Аб гэтым часе

[93] Чарнякевіч А. З гісторыі Гарадзенскага беларускага нацыянальнага камітэту. Канец 1918 — пачатак 1921 г. // Гарадзенскі палімпсест. XII–XX ст.: матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі / Гродна, 7 лістапада 2008 г. Гродна; Беласток, 2008. С. 151.

[94] // Беларуская думка. 1919. № 13. 25 траўня. С. 1–2.
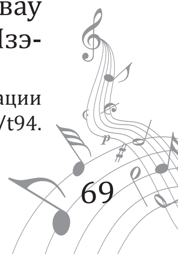




• Аляксандр Шыдлоўскі

кампазітар з цеплынёй узгадваў: "Віленская беларуская гімназія знаходзілася каля самой Вострай Брамы. Гэта быў вялікі двухпавярховы будынак — Базыльянскія муры. На другім паверсе размяшчалася духоўная семінарыя, а ўнізе — беларуская гімназія. Паступіў я ў гімназію ў 1927 годзе. Гэта быў сапраўдны беларускі асяродак. І настаўнікі, і вучні размаўлялі толькі па-беларуску. У гімназіі выкладалі такія выдатныя педагогі, як Ігнат Дварчанін, Рыгор Шырма. У Віленскай беларускай гімназіі я правучыўся няпоўныя тры гады. Яна назаўжды засталася ў маёй памяці"[95].

Будучы па натуры чалавекам актыўным і неабыякавым да навакольнай рэчаіснасці, яшчэ ў перыяд вучобы ў гімназіі Шыдлоўскі далучыўся да падпольнага беларускага камуністычнага руху, за што быў з гімназіі выключаны. У 1928 годзе стаў інструктарам беларускага парламенцкага клуба "Змаганне" ў польскім сейме. Праз нейкі час быў арыштаваны польскімі ўладамі і прыгавораны да 5 гадоў турмы. Пасля вызвалення з-за кратаў А. Шыдлоўскі жыў і працаваў у Варшаве звычайным рабочым. У 1938 годзе ён разам з Язэ-

[95] Цыт. пав.: Пятроўскі Р. Зоры Аляксандра Шыдлоўскага / Биржа информации [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://www.gazeta.grodno.by/176/t94.html/. Дата доступу: 11.01.2011.



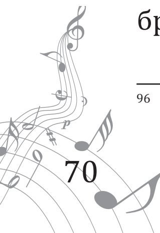
пам Урбановічам, стрыечным братам М. Забэйды-Суміцкага, стварыў апошнюю ў тагачаснай Польшчы легальную беларускую арганізацыю — Беларускае культурнае таварыства ў Варшаве. Арганізацыя вяла вялікую патрыятычную працу сярод беларускіх рабочых у польскай сталіцы, што было надзвычай важна для захавання нацыянальнай самасвядомасці.

У міжваенны час А. Шыдлоўскі блізка пазнаёміўся і пасябраваў з паэтам-падпольшчыкам Максімам Танкам і непараўнальным "беларускім салаўём" Міхасём Забэйдам-Суміцкім. У апошняга разам з Язэпам Урбановічам яны часта бывалі ў гасцях, калі той жыў у Варшаве. Завіталі да яго і падчас вайны, у 1939 годзе, калі Забэйда-Суміцкі цяжка хварэў. Дарэчы, Міхась Забэйда-Суміцкі ўсяго за чатыры гады працы ў межах польскай дзяржавы здолеў вывесці беларускую песню — народную і аўтарскую — на міжнародны ўзровень. І гэта нягледзячы на тое, што Польскае радыё не жадала прапускаць беларускія песні менавіта як беларускія, яны маглі гучаць у эфіры толькі пад назвамі "палескія", "рэгіянальныя", "народныя". Аднак залаты фонд беларускай вакальнай музыкі, створанай у міжваенны час, усё ж такі годна загучаў па ўсім свеце праз грамзапісы, радыёканцэрты, публічныя выступленні і шматлікія гастролі выдатнага спевака-беларуса.

Увогуле, быць беларусам у той час было "нямодна" і звязана з шэрагам праблем. Але М. Забэйда-Суміцкі ніколі не адхрышчваўся ад сваіх каранёў, паўтараючы: "Беларусам нарадзіўся, беларусам і памру!"[96]. Спявак застаўся верным сваім творчым прынцыпам да канца жыцця — беларускі рэпертуар быў абавязковым у ягонай канцэртнай праграме, хоць гэта часта не ўхвалялася арганізатарамі імпрэз. Любоў да беларускіх спеваў была характэрнай рысай і ў Аляксандра Шыдлоўскага, які доўгі час збіраў народныя песні, апрацоўваў іх, спяваў у харах, спрабаваў сам ствараць музычныя творы.

У перыяд Другой сусветнай вайны Аляксандр быў артыстам хору Рыгора Шырмы, выступаў перад параненымі ў шпіталях, працаўнікамі тылу, ездзіў па франтах. Блізкі сябра Аляксандра, вядомы краязнаўца і фалькларыст Апанас

[96] Цыт. пав.: Арлоў У. Імёны Свабоды. (Бібліятэка Свабоды. XXI стагоддзе). 2-е выд. 2009. С. 325.



Цыхун узгадваў аб ім: «Жыццёвы шлях, кола захапленняў вызначыліся для яго тады яшчэ, калі ён спяваў у ансамблі Шырмы. Рыгор Канстанцінавіч Шырма адыграў вялікую ролю ў творчым лёсе Аляксандра Канстанцінавіча Шыдлоўскага. Ён па-сапраўднаму раскрыў яму вочы на беларускую народную песню. З Рыгорам Раманавічам Шырмам яны сустракаліся ў Гародні, калі ён прыязджаў на агляды мастацкай самадзейнасці. У адзін з такіх прыездаў ён падпісаў Аляксандру Канстанцінавічу кніжку складзенага ім фальклорнага зборніка: "А. К. Шыдлоўскаму, майму блізкаму сябру, на добры ўспамін аб нашых супольных жыццёвых дарогах, якія прайшлі разам, працавалі на карысць свайго народа..."»[97].
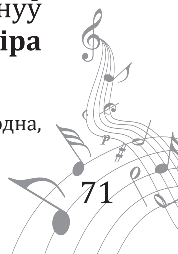
Росквіт творчасці Шыдлоўскага прыйшоўся на пасляваенны час. З 1950 года Аляксандр Канстанцінавіч жыў у Гродне. Скончыў завочна гістарычны факультэт Маскоўскага ўніверсітэта. 35 гадоў працаваў у Гродзенскім абласным Доме народнай творчасці, з якіх 10 гадоў узначальваў яго. Менавіта там існавала секцыя самадзейных кампазітараў, якая ўзгадавала выдатных дзеячаў сучаснай музычнай культуры Беларусі.

Аляксандр Шыдлоўскі з'яўляецца аўтарам мноства вакальных твораў, якія вылучаюцца тэмай любові да роднага краю і беларускай мовы. Шырокую вядомасць набылі "Дарагая мая Беларусь", "Гродзенскі вальс", "Ой, ты, Нёман родны", "Чараўніца", "Ой, зайграйце, музыкі", "Дзе ж ты, мара мая", а песня "Колькі ў небе зор", прысвечаная жонцы кампазітара, стала асабліва папулярнай.

У 1964 годзе выйшаў кампазітарскі зборнік "Песні", а ў 1990 — "Ляці, наша песня". А. Шыдлоўскі пражыў доўгае, поўнае плёну жыццё, быў ушанаваны званнем заслужанага дзеяча культуры Беларусі, заснавальнікам некалькіх творчых калектываў, якія працягваюць існаваць і сёння. Памёр Аляксандр Канстанцінавіч 26 верасня 2002 года, пахаваны ў Гродне.

У адрозненне ад А. Шыдлоўскага, які пры жыцці дасягнуў прызнання заслуг, аб дзейнасці ягонага земляка **Казіміра**

[97] Цыхун А. Пройдзеныя шляхі-пуцявіны: запіскі, успаміны, аўтабіяграфія. Гродна, 2002. С. 76.



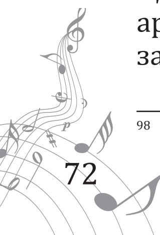
Злоцкага (1916–1955) у цяперашняй Беларусі амаль нічога невядома, ды і ў Польшчы звестак аб яго творчым шляху зусім няшмат.

Будучы кампазітар, дырыжор і педагог нарадзіўся 16 снежня 1916 года ў Гродне, у сям'і, дзе музыку шанавалі і лічылі першапачатковую музычную адукацыю неад'емнай часткай выхавання. З дзяцінства далучыўшыся да чароўнага свету музыкі, Казімір вырашыў займацца ёй прафесійна. З улікам таго, што ў Заходняй Беларусі магчымасці атрымання выдатнай музычнай адукацыі былі даволі сціплыя, будучыя кампазітары звычайна ездзілі на вучобу ў Пецярбург або Варшаву. Злоцкі зрабіў выбар на карысць апошняй — паступіў у Варшаўскую кансерваторыю, на факультэт дырыжыравання, дзе быў адным з найлепшых вучняў прафесара Валерыяна Бярдзяева.

Падчас Другой сусветнай вайны музычная творчасць адышла на другі план — К. Злоцкі ўступіў у Армію Краёву, стаў афіцэрам і намеснікам старшыні дыверсійнага атрада "Sokoła", дзейнічаў пад псеўданімамі "Радзівіл" і "Музыкант", прымаў удзел у акцыі "Burza". Восенню 1944 года пачаў працаваць у раённай камендатуры ў Беластоку, займаўся пытаннем легалізацыі мясцовых членаў Арміі Краёвай. Дзякуючы афармленню прапускоў на пераход польска-савецкай мяжы, здолеў уратаваць ад арышту дзве сотні вайскоўцаў. За гэтую дзейнасць, а таксама за хаванне двух членаў Арміі Краёвай быў арыштаваны і ў перыяд з 1 студзеня 1948 года да 5 траўня 1953 года знаходзіўся за кратамі ў Варшаве, Равічы і Стржэльцах Апольскіх. Пасля вызвалення адмовіўся ад працы ў Варшаве, вярнуўшыся ў Беласток, дзе заставаўся да канца жыцця[98].

Імкнучыся кампенсаваць час, страчаны з-за вайны, Казімір Злоцкі распачаў актыўную творчую дзейнасць. Перш за ўсё ён заснаваў невялікі духавы аркестр, уладкаваўся музычным кансультантам у Беластоцкі філіял Польскага радыё. Аднак ягонай марай было стварэнне вялікага сімфанічнага аркестра, дзеля чаго Злоцкі прыклаў шмат намаганняў. Ён займаўся праслухоўваннем кандыдатаў, перапісваў ноты, ха-

[98] Kazimierz Złocki // Artyści Białegostoku XVIII–XX wiek. Białystok, 2005. S. 63.



дайнічаў аб датацыі перад Міністэрствам культуры Польшчы. Паралельна сам пісаў разнастайныя аркестравыя творы, сярод якіх "Урачысты марш" і вальс "Spacerkiem po plantach".

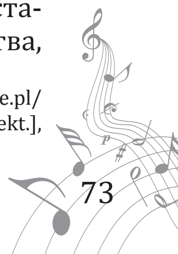
Калі ўрэшце ў Беластоку быў заснаваны аркестр, Злоцкі быў вельмі шчаслівы. Ён меў шмат творчых задумак і "напалеонаўскіх" планаў, але не мог нават уявіць сабе, што праз сорак гадоў той самы аркестр будзе паспяхова выступаць у сусветна вядомай канцэртнай зале — Карнэгі Холе. Карэспандэнт газеты "Нью-Йорк Таймс" Алан Козін ахарактарызаваў тую імпрэзу такім чынам: "Аркестр адыграў канцэрт элегантна, з майстэрствам і энергіяй, асабліва добра і ў дасканалым суаднясенні паміж сабой гучалі духавыя і смычковыя інструменты"[99].

А першае выступленне Беластоцкага дзяржаўнага сімфанічнага аркестра адбылося 22 ліпеня 1954 года на пасяджэнні Нацыянальнай ваяводскай рады. Спярша калектыў не меў уласнага памяшкання і выступаў у Дамах культуры, арэндаваных залах, на плошчы ў цэнтры гарадскога парку. Удзельнікамі аркестра з'яўляліся цікавыя асобы, адной з такіх быў васьмідзесяцігадовы Адам Эйсмант, выпускнік Пецярбургскай кансерваторыі, які раней граў у царскім аркестры. У рэпертуары Беластоцкага аркестра на пачатку існавання пераважалі папулярныя музычныя творы. З цягам часу пашыраўся і рэпертуар, і сам аркестр, але сведкам гэтага працэсу Казіміру Злоцкаму стаць не давялося. Перад адным з планаваных канцэртаў, 13 лютага 1955 года ён раптоўна памёр, маючы ўсяго толькі 38 гадоў і безліч нерэалізаваных ідэй.

Зараз у Беластоку жыве і працуе дырэктарам ліцэя дачка кампазітара, Гражына, а ў мясцовай філармоніі рэгулярна ўзгадваюць добрым словам Казіміра Злоцкага, які быў адным з тых, хто закладаў падмурак сучаснага музычнага жыцця Беласточчыны.

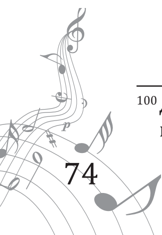
Дарэчы, у 1956 годзе ў Беластоку адбыўся першы ўстаноўчы з'езд Беларускага грамадска-культурнага таварыства,

[99] Gala Jubileuszowa Filharmonii Białostockiej / Kultura, 2004. http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/ wy_in_gala_jubileuszowa_filharmonii_bialostockiej/. [dok. elekt.], [odczyt: 16.03.2010].



якое да гэтага часу паспяхова арганізуе шэраг імпрэз, накіраваных на захаванне і прапаганду лепшых узораў беларускай музычнай культуры.

Відавочна, што многія мастацкія каштоўнасці, якія ўзніклі калісьці на тэрыторыі сённяшняй Беларусі або дзякуючы дзейнасці выхадцаў з яе абшараў, з цягам часу сталі асэнсоўвацца як здабыткі суседніх краін і народаў, з якімі беларусы жылі ў супольных дзяржаўных межах, — перш за ўсё польскага, літоўскага і рускага. Як сведчыць музыказнаўца Вольга Дадзіёмава, для падобнага ўспрымання меліся і важкія падставы: большасць кампазітараў беларускага паходжання, нават тыя з іх, якія ўсведамлялі сябе беларусамі-літвінамі і вялі радавод з беларускіх зямель, сталі дзеячамі і нават сімваламі польскага, літоўскага і рускага музычнага мастацтва. Аднак усталяванне сувязі пэўных музычных помнікаў з гісторыяй айчыннай культуры ні ў якой ступені не прадугледжвае іх выключэння з гістарычнага кантэксту культур, з якімі дадзеныя творы былі звязаныя. Наадварот, атрыбуцыя ў шырокім сэнсе слова павінна спрыяць асэнсаванню феномена прыналежнасці мастацкіх каштоўнасцей адразу некалькім народам[100]. У сваю чаргу вельмі актуальным для сучаснай Беларусі застаецца пытанне надання належнай пашаны і адраджэння ўсеагульнай цікавасці да творчых здабыткаў тых дзеячаў айчыннай культуры, якія на працягу вельмі доўгага часу заставаліся забытымі і недаацэненымі нашым грамадствам.



[100] Дадзіёмава В. Феномен прыналежнасці: Праблемы атрыбуцыі музычных помнікаў // Мастацтва. 2009. № 8. С. 5.



КАНСТАНЦІН ГОРСКІ. СПАДКАЕМЦА ВЯЛІКАГА КНЯСТВА
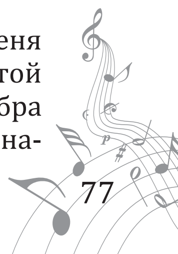
У кожнага чалавека свае зоркі.
Адным, — тым, хто вандруе, — яны паказваюць шлях.
А для іншых гэта проста маленькія агеньчыкі.
Антуан дэ Сент-Экзюперы. "Маленькі прынц"



Сцвярджэнне Імануіла Канта, аб тым, што яго заўсёды бязмерна здзіўлялі дзве рэчы: зорнае неба па-над намі і ўнутраны маральны закон унутры нас, міжволі вымушае задумацца аб супярэчлівай натуры чалавека. Бо для некаторых і маральны закон нічога не значыць, і зоркі на небе — усяго толькі далёкія, не вартыя ўвагі, агеньчыкі. Аднак, калі б людскі свет быў пазбаўлены рамантыкаў-ідэалістаў, тых, хто сваёй высакароднай дзейнасцю мацуе падмурак культуры і назапашвае духоўныя каштоўнасці, мы, напэўна, апынуліся б у ролі асколкаў метэарытаў, якія проста бяссэнсна лётаюць у халоднай прасторы космасу на працягу пэўнага часу.

Кампазітар Канстанцін Антоній Горскі — гэта, безумоўна, постаць рамантычнага складу, поўная годнасці і шчыра адданая ідэалам славутага мінулага сваёй Айчыны. Іншым і не мог быць чалавек, які ў музыцы выдатна адлюстраваў настальгію па былой велічы зямель Вялікага Княства Літоўскага, Рускага і Жамойцкага, няскоранасць духу ягоных жыхароў ды ўзнёсласць міфапаэтычнай творчасці іх нашчадкаў.

Будучы кампазітар нарадзіўся 13 чэрвеня 1859 года ў маёнтку Надрэчча. Маёнтак той знаходзіўся каля Ліды, дзе да гэтага часу добра захаваўся замак Гедымінаў. Гмах старажытна-
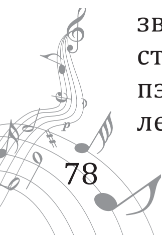


га замка здаўна служыць візітоўкай адносна невялікага, але багатага ў гістарычным і культурным сэнсе беларускага горада, які на той час быў у складзе Расійскай імперыі, а раней адыгрываў значную ролю ў замкавай сістэме ВКЛ.

Канстанціну Антонію пашчасціла з'явіцца на свет ў шляхецкай сям'і Цыпрыяна Горскага і Эміліі з роду Шырвінскіх. Бацькі імкнуліся даць дзецям добрую адукацыю і выхоўваць іх у атмасферы любові да мастацтва. Музыка ў гэтай сям'і была неад'емным атрыбутам існавання. Цыпрыян Горскі строга сачыў за тым, каб усе дзеці ў дасканаласці авалодалі музычнай граматай. Таму старэйшы брат Канстанціна, Ян, граў на віяланчэлі і ў будучыні нават паспяхова канцэртаваў у Амерыцы, а сястра Ядвіга на сямейных імпрэзах часта выконвала партыі на фартэпіяна. Але ж самым адораным з дзяцей у музычным плане аказаўся менавіта Кастусь.

Скончыўшы Віленскую філалагічную гімназію і замацаваўшы першыя навыкі ігры на скрыпцы ў Гродне і Вільні, ён, згодна з парадамі бацькоў, накіраваўся ў Варшаву. Тут Канстанцін трапіў пад апеку Апалінарыя Концкага, які, у сваю чаргу, быў вучнем геніяльнага Паганіні, а таксама заснавальнікам мясцовага Музычнага інстытута. На жаль, вучоба ў Концкага доўжылася ўсяго толькі два гады і была спынена з нагоды смерці апошняга. Не знайшоўшы ў тагачаснай Варшаве выкладчыкаў падобнага ўзроўню, Канстанцін Горскі накіраваўся ў Санкт-Пецярбург і стаў вучнем вядомага венгерскага скрыпача, творцы так званай рускай скрыпічнай школы, Леапольда Аўэра.

Аб стараннасці і працавітасці Горскага красамоўна сведчыць той факт, што ён здолеў скончыць кансерваторыю за два гады, атрымаўшы дыплом “вольнага мастака” і Вялікі сярэбраны медаль, якім раней быў адзначаны Пётр Чайкоўскі. Апроч таго, Горскі наведваў заняткі па кампазіцыі і інструментоўцы ў славутага М. Рымскага-Корсакава, што, безумоўна, паўплывала на кшталтаванне ягонага кампазітарскага таленту. Увогуле, гады вучобы ў Пецярбургу дазволілі К. Горскаму не толькі авалодаць музычным майстэрствам і стаць віртуозным скрыпачом, але і набыць пэўны аўтарытэт у творчым асяроддзі. Разнастайныя таленты Горскага не маглі застацца незаўважанымі, бо, апра-



ча выдатнага валодання скрыпкай, ён вылучаўся таксама здольнасцю працаваць у якасці канцэртмайстра, дырыжора і педагога.

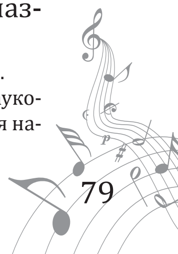
Велізарныя прасторы тагачаснай Расійскай імперыі і наяўнасць шырокіх музычных сувязей паміж рознымі яе куткамі прывялі да таго, што К. Горскі даволі працяглы адрэзак жыцця быў своеасаблівым пілігрымам. Зоркі вялі яго да ўдасканалення свайго майстэрства праз выкладчыцкую працу ў Пензе, Саратаве, Тыфлісе… Як трапна заўважыў Эдвард Вроцкі, аўтар невялічкай кніжкі аб Горскім, якая з’явілася ў год смерці кампазітара, “шкада, што такія выдатныя дзеячы, як Горскі, вымушаны знаходзіцца дзесьці па-за межамі, каб здабыць сабе сродкі для існавання” [101]. І яшчэ больш шкада, што гэтая праблема застаецца актуальнай і сёння…

Дарэчы, у Тыфліс Горскага ў значнай ступені прывяло сяброўства з аднакурснікам, таксама кампазітарам, М. Іпалітавым-Івановым, які накіраваўся туды з мэтай адкрыць Тыфліскае аддзяленне Імператарскага расійскага музычнага таварыства. І так сталася, што Іпалітаў-Іваноў атрымаў у Тыфлісе пасаду дырэктара і выкладчыка музычнай школы, а потым — дырыжора опернага тэатра. Горскі адпаведна быў педагогам па класу скрыпкі, канцэртмайстрам опернага аркестра, першым скрыпачом у складзе струннага квартэта, аб паспяховых выступленнях якога з захапленнем пісала мясцовая газета “Каўказ”[102].

Менавіта ў Грузіі, якая, як і Беларусь, у той час таксама ўваходзіла ў склад Расійскай імперыі, у жыцці Горскага адбылася падзея, што на доўгі час замацавалася ў памяці кампазітара — знаёмства з Пятром Чайкоўскім, творамі якога ён быў вельмі ўражаны яшчэ ў юнацкім узросце. Падчас вучобы ў Пецярбургскай кансерваторыі, дзякуючы А. Концкаму, які не толькі сам бліскуча выконваў творы Чайкоўскага, але і падтрымліваў з ім асабістыя кантакты, Горскі настолькі захапіўся творчай манерай Чайкоўскага, што яе адбіткі паз-

[101] Wrocki E. Konstanty Gorski: Życie i działalność 1859–1924. Warszawa, 1924. S. 13.

[102] Паводле: Киракосова М. А. К. Горский в Тифлисе: материалы Міжнароднай науково-творчей конференції “Пам’яті Костянтина Горського” (До 150-річчя від дня народження). Харьків, 2009. С. 15.

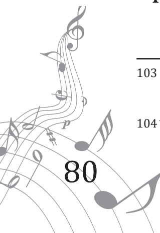


ней увасобіў ва ўласнай творчасці. Ну а непасрэднае спатканне з мэтрам па ступені ўражання на Горскага можна параўнаць хіба што з сустрэчай сучаснага меламана з зоркай сусветнай музычнай сцэны. Аднак, цікава, што не толькі Горскі натхніўся фактам гэтага знаёмства, але і Пётр Чайкоўскі ў сваю чаргу быў прыемна здзіўлены выканаўчым талентам маладога скрыпача, аб чым засведчыў у карэспандэнцыі М. Іпалітаў-Іваноў[103].

Гэтае знаёмства не было толькі фармальным. Пазней, ужо ў часы працы ў Харкаве, Канстанцін Горскі бліскуча выканаў канцэрт на скрыпцы з аркестрам D-dur № 1. А ў якасці дырыжора на гэтай імпрэзе быў сам аўтар твора — Пётр Ільіч Чайкоўскі… Дарэчы, Эвард Вроцкі сведчыў, што на тым незвычайным канцэрце Горскі настолькі ашаламляльна выступаў, што моцна ўразіў не толькі публіку, але і Чайкоўскага, які "страціў над сабой кантроль і ў кадэнцыі, замест таго, каб падаць знак аркестру, расплакаўся…"[104].

Працаваць у Харкаў Горскі прыехаў у 1890 годзе, нягледзячы на тое, што сябра Іпалітаў-Іваноў актыўна зваблівае яго да Масквы. Але Горскі сумаваў па родных мясцінах і не хацеў цалкам парываць з імі сувязь. Успаміны дзяцінства і смутак аб бацькоўскім кутку ўвасобіліся ў музычным творы "Souvenir de Nadrzecze". На жаль, землі Віленскай губерні вылучаліся тады перыферыйнасцю ў культурным плане, а вось атмасфера тагачаснага Харкава, які лічыўся музычным цэнтрам "Поўдня Расіі", дэманстравала актыўнае развіццё разнастайных творчых напрамкаў. З выбарам кампазітар не памыліўся, бо харкаўскі перыяд яго дзейнасці быў вельмі плённым. На працягу амаль трыццаці гадоў жыцця ў Харкаве, Горскі сумяшчаў педагагічную працу ў кансерваторыі з працай грамадскай, быў адным з ініцыятараў стварэння культурнага таварыства "Дом Польскі", заснавальнікам калектыву пад назвай "Хор польскі і касцёльны", дырыжорам сімфанічнага аркестра і славутым выканаўцам скрыпічных твораў. У

[103] Паводле: Seroczyński G. Konstanty Antoni Gorski — artysta zapomniany // Gazeta Festiwalowa. Białystok. 2009. nr 1 (34).
[104] Wrocki E. Konstanty Gorski… S. 8.





• Вокладка зборніка твораў К. Горскага

1895 годзе К. Горскі стварыў камерны квартэт, які доўгі час займаў значнае месца ў музычным жыцці Харкава[105].

На старонках мясцовай прэсы, у прыватнасці ў “Паўднёвым кур’еры” і “Харкаўскіх губернскіх ведамасцях”, друкаваліся поўныя захаплення водгукі аб творчасці Горскага. Уласцівы ягонай душы лірызм кампазітар увасобіў у рамансах, многія з якіх маюць прысвячальныя надпісы. У прыватнасці, рамансы “Зашумеў лес”, “Вясновая мазурка” і “Песня смутку” прысвечаны суайчынніку Казіміру Тарасевічу, “Ой, не такая цяжкая дарога” — спявачцы Марыі Пржыкуцкай, а “Паедзе, пойдзе дарога далёкая” — любай жонцы, піяністцы Ганне Марцэлі, разам з якой яны выхоўвалі дачку Ядвігу.

Трэба адзначыць, што Горскі, будучы каталікам, цесна супрацоўнічаў з касцёлам. Ён з’яўляўся не толькі аўтарам сачыненняў рэлігійнага характару (у тым ліку “Ave Maria”, “Salve Regina”, мшы Es-dur і a-moll, акапэльны спеў для хору “Зряще мя безгласна” і іншыя), але і арганізатарам дабрачынных імпрэз.

[105] Żur M., Kozeniaszewa I. Okres charkowski w życiu Konstantyna Gorskiego // Diaspora polska w Charkowie: historia i współczesność. Charków, 2004. S. 133.

Набылі вядомасць і арганныя творы кампазітара, асабліва “Фантазія для аргана f-moll“, якая лічыцца адным з лепшых твораў арганнай музыкі перыяду позняга рамантызму. Асобнае месца ў творчасці Канстанціна Горскага займаюць вакальныя і сімфанічныя творы, у аснове якіх — вершы і проза выдатных аўтараў таго часу: Марыі Канапніцкай, Здзіслава Дэмбіцкага, Люцыяна Рыдля, Генрыка Сянкевіча. Газета “Утро” ўзнагародзіла кампазітара такой ацэнкай: “Усе ягоныя творы вылучаюцца асаблівым меладызмам і непасрэднасцю таленту”[106]. І сапраўды, слухаючы творы Горскага, немагчыма не адзначыць філігранную выканаўчую тэхніку, лёгкасць і вобразнасць музычнай мовы, дасканаласць меладычных ліній. У прыватнасці, “Гавот”, паланэзы для скрыпкі і фартэпіяна ці вышэйзгаданая “Фантазія для аргана” без усялякіх сумненняў могуць быць аднесены да шэдэўраў музычнага мастацтва.

Лянота і творчы крызіс — гэтыя з’явы, здаецца, былі абсалютна невядомымі для Горскага, бо ўсё жыццё ён старанна і самааддана працаваў. Патрабавальны і педантычны выкладчык, ён узгадаваў шмат адораных вучняў, сярод якіх вядомы савецкі кампазітар Ісаак Дунаеўскі.

За сваю дзейнасць кампазітар двойчы быў узнагароджаны ордэнамі — Святога Станіслава 3-й ступені ў 1897 годзе і Святой Анны 3-й ступені ў 1905 годзе. А ў 1906 годзе ў Харкаве быў створаны Саюз музыкантаў, такі своеасаблівы музычны прафсаюз. Хто павінен быў узначаліць гэтае ўплывовае аб’яднанне? Бясспрэчна, Горскі.

У 1915 годзе святкаваўся юбілей творчай і педагагічнай дзейнасці К. Горскага. Прымеркаваны да гэтай даты вялікі канцэрт квартэту Горскага, у якім, апроч яго самога на першай скрыпцы, таксама бралі ўдзел Вацлаў Беганоўскі (другая скрыпка), прафесар Кракаўскай філармоніі Станіслаў Піхар (альт), канцэртмайстар сімфанічнага аркестра ў Кіеве Юльян Сірнышэўскі (віяланчэль), меў урачысты характар і стаў цудоўным падсумаваннем харкаўскага перыяду жыцця кампазітара.

Але ўсё ж такі галоўным творчым дасягненнем Канстанціна Антонія Горскага лічыцца опера “Маргер”, такса-

[106] // Утро. 1907. 23 февраля.



• Канстанцін Горскі

ма створаная ў Харкаве. Феномен гэтага фундаментальнага, наскрозь патрыятычнага па духу твора даследаваўся, у прыватнасці, прафесарам Беларускай акадэміі музыкі Радаславай Аладавай у манаграфіі «Опера К. Горскага "Маргер" у кантэксце беларускай культуры». У працы аўтар піша: «Парадаксальна, але ж менавіта "Маргер", знітаваны з культурай Пецярбурга, дае найбольш важкія высновы для выявы "беларускага субстрату" творчасці кампазітара, нягледзячы на тое, што звонку оперны стыль Горскага пазбаўлены рыс свядомай этнанакіраванасці і ў ім адсутнічаюць фальклорныя элементы»[107].

На пачатку верасня 1901 года М. Іпалітаў-Іваноў у лісце да калегі Горскага Іллі Слаціна пазначыў: "Перадай Кастусю, што я чакаю ягонага манускрыпта"[108]. Верагодна, што тут якраз меўся на ўвазе клавір оперы, якую пачаў пісаць Горскі, захоплены вельмі распаўсюджанымі ў той час ідэямі нацыянальнага адраджэння.
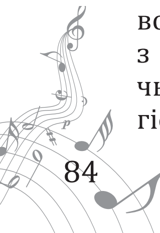
[107] Аладава Р. М. Константин Горский и его опера "Маргер" в контексте белорусской культуры. Минск, 2006. С. 25.

[108] Явление Константина Горского / ХайВей [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://h.ua/story/209790/. Дата доступа: 18.03.2010.

Створаная па матывах аднайменнай паэмы вядомага фальклараста і літаратара Людвіка Кандратовіча, шырока вядомага пад псеўданімам Уладзіслаў Сыракомля, опера "Маргер" распавядае пра гераічны эпізод з летапіснай гісторыі Вялікага Княства Літоўскага XIV стагоддзя, часу барацьбы літвінаў супраць крыжакоў за сваю незалежнасць. Сімвалічны сэнс набывае прысвячэнне твора: "Памяці лірніка вясковага" — пад гэтым імем Сыракомля замацаваўся ў літаратуры як пясняр беларускай вёскі. Праз паэта Горскі далучаецца да спецыфічнай гістарычнай формы літвінскай самасвядомасці, тыповай для сярэдзіны XIX ст. — значнага этапа фарміравання нацыянальнай ментальнасці беларусаў. Важным кампанентам "літвінства" выступае ідэя паяднання з польскім нацыянальна-вызваленчым рухам.

Варта нагадаць, што ў Сярэднявеччы ВКЛ аб'ядноўвала ў адным дзяржаўным фарміраванні значную частку цяперашніх беларускіх, літоўскіх, польскіх і ўкраінскіх зямель, уяўляючы сабой магутную міжнацыянальную грамадскую супольнасць, дзе пераважную частку насельніцтва складалі продкі сённяшніх беларусаў, якія тады самавызначалі сябе як "літвіны". У пэўным сэнсе ВКЛ можна лічыць варыянтам старажытнаеўрапейскай уніі, веліч якой грунтавалася не толькі на вайсковай моцы, але і на росквіце грамадска-культурнай і прававой сфер, на ўзаемадзеянні людзей рознага этнічнага і сацыяльнага паходжання. Нават пасля свайго знікнення ВКЛ на доўгі час было і застаецца ў шэрагу ідэалаў, з якіх сілкуецца дзейнасць шматлікіх нацыянальна-арыентаваных дзеячаў.

Важнай акалічнасцю з'яўляецца і той факт, што на землях сучаснай Літвы паганскае веравызнанне пратрымалася значна даўжэй за астатнія еўрапейскія тэрыторыі. Хрысціянства прыйшло сюды досыць позна, таму, на нашу думку, галоўных герояў паэмы — Лютаса і Эгле — можна разглядаць, па-першае, як сімвалы Радзімы ў яе алегарычных мужчынскай і жаночай іпастасях, па-другое, у якасці вобразаў сапраўднасці, першароднасці, шчырасці. У сувязі з гэтым вельмі цікавым падаецца тое, што глыбока веруючы каталік Горскі, абапіраючыся на створаную Сыракомлям гісторыю, надаў пільную ўвагу выяўленню характару па-




„MARGIER“.

„МÁРГЕРЪ“.

• Тытульная старонка оперы К. Горскага ”Маргер”.

ганскага светаўспрымання і прадстаўлення тэўтонцаў, якія, па сутнасці, былі не толькі захопнікамі новых зямель, але і носьбітамі хрысціянства, у якасці жорсткіх ворагаў.

Сюжэт твора прасякнуты ідэяй фатальнасці. Ён нібы падкрэслівае, што лёсы людзей залежаць ад нейкіх непадуладных чалавеку стыхійных сіл, раптоўнае спляценне якіх можа прыводзіць да выключных здарэнняў.

Жанр “Маргера” быў вызначаны аўтарам як “драматычная опера”. Дзеянне адбываецца ў лясным абшары над берагам Нёмана, дзе ад тэўтонцаў хаваюцца паганскія святары разам з мірным насельніцтвам. Галоўны герой, летувіскі князь Маргер, паплечнік славутага Гедыміна, вядзе няроўную барацьбу з велізарным войскам крыжакоў, якія, імкнучыся знішчыць паганства, бязлітасна забіваюць ягоных прадстаўнікоў. Дачка Маргера, Эгле, закаханая ў крыжака Рансдорфа, які патрапіў у палон, ратуе рыцара ад смерці, а ён у сваю чаргу абяцае не выдаваць паплечнікам паказанага княжычам Лютасам патаемнага ходу. Далей падзеі адбываюцца нібы ў шэкспіраўскіх трагедыях, а фінал твора адзначаны гібеллю ўсіх галоўных герояў, кожны з якіх змагаўся за сваю праўду.

Наконт двухмоўнага (польскага і рускага) лібрэта оперы Р. Аладава выказвае гіпотэзу, што яго аўтарам быў сам кампазітар, які падпісаўся псеўданімам W. W. G. (В. Вальгер). Да гэткай думкі схіляўся раней і Э. Вроцкі, зазначыўшы, што кампазітар не стаў выкарыстоўваць ужо гатовае лібрэта, напісанае У. Сыракомлям для С. Манюшкі, а прыклаў намаганні да стварэння новага[109]. Так ці інакш, “Маргер” — гэта яскравы прыклад музычнай шарады, разгадваць якую належыць не толькі музыказнаўцам.

Характэрнай асаблівасцю оперы з’яўляецца дваістасць ідэйных ліній, якія чырвонай стужкай праходзяць праз усю фабулу сярэднявечнай легенды. Спрадвечныя бінарныя апазіцыі “паганства-хрысціянства”, “карнік-ахвяра”, “выратаванне-пагібель”, “каханне-нянавісць”, “вернасць-здрада” і іншыя максімальна абвастраюць драматызм падзей. Значным паказальнікам сувязей з беларускай культурнай традыцыяй з’яўляецца наяўнасць у паэтыцы “Маргера” баладнасці, а таксама прысутнасць у ёй архетыпаў беларускага менталітэту, перадусім міфалагемы Роднага Дому, прадстаўленай у розных формах. Напрыклад, у аркестравай інтрадукцыі гукапіснага характару, дзе малюецца вобраз Нёмана, адвечная плынь якога разносіць “рэха старажытных легендаў і думаў” (з лібрэта). Сімфанічная карціна становіцца ўступам да пранікнёна-патрыятычнага маналога Лютаса — своеасаблівага “голаса ад аўтара”. Музычная сімволіка ў гэтым маналогу адзначана алюзіямі паланэза Шапэна і мазуркі Дамброўскага, а тыповая ўсходнеславянская музычная інтанацыйнасць разам з элементамі народнай песеннасці яскрава прысутнічаюць ў вобразе Эгле. Варта звярнуць увагу і на паэтызацыю ўласцівай нацыянальным героям дылемы “Радзіма альбо смерць”, якая ў “Маргеры” набывае статус ідэйнай квінтэсенцыі.

Горскі ніколі не пасягаў на ролю Настрадамуса, але дадзеную оперу ў пэўным сэнсе можна лічыць творчым прароцтвам. З вуснаў варажбіткі Марці злятаюць словы: “Я бачу кроў, прадбачу трупы…”, — якія спачатку ўвасобіліся ў трагічных падзеях 1905 года ў Расіі, а потым, з усталяваннем савецкай

---

[109] Wrocki E. Konstanty Gorski… S. 11.



• Вялікі тэатр ім. Манюшкі ў Познані

улады, былі праілюстраваны на прыкладзе “класавай барацьбы” і сістэмных рэпрэсій супраць “ворагаў народа”.

Відавочна, што новы ўклад жыцця, задэкларады пралетарскай уладай, патрабаваў і новага падыходу да мастацтва. Эпічна-міфалагічны характар “Маргера” ніяк не адпавядаў ні модзе на дэкаданс, якая запанавала ў Расійскай імперыі напярэдадні Кастрычніцкай рэвалюцыі, ні папулярнаму лозунгу “Культуру — у масы!”, што прыйшоў на змену былой культурнай парадыгме. Таму нягледзячы на ўсе намаганні аўтара папулярызаваць сваё сачыненне, Горскі так і не змог пры жыцці пабачыць яго на сцэне. Пастаноўка “Маргера” адбылася ў Познані толькі ў 1927 годзе.

Рэвалюцыйныя падзеі ў Расійскай імперыі, карэнная ломка сацыякультурнай сістэмы і складаныя эканамічныя ўмовы жыцця напярэдадні Першай сусветнай вайны вымусілі сям’ю Горскіх пераехаць у Польшчу, якая на той час паспела абвясціць незалежнасць. У лютым 1919 года Горскі прыехаў у Варшаву, дзе некаторы час працаваў тапёрам у кінатэатрах

"Калізей" і "Вадэвіль"[110]. Гэтая праца, аднак, не адпавядала высокаму ўзроўню прафесіяналізму і разнастайнасці музычнага таленту Горскага, а спробы ўладкавацца ў кансерваторыю не былі паспяховымі. Яе кіраўніком тады быў Эміль Млынарскі, які, на жаль, не пайшоў насустрач кампазітару ў пытанні працаўладкавання. Таму, калі прыйшло запрашэнне папрацаваць на пасадзе канцэртмайстра аркестра Вялікага тэатра імя Манюшкі ў Познані, кампазітар без доўгага роздуму пагадзіўся. Там, у доме на вуліцы Негалеўскіх, прайшлі апошнія гады жыцця Канстанціна Горскага, які нечакана памёр ад сардэчнага прыступу 31 траўня 1924 года.

Некалькі гадоў таму, напярэдадні 150-годдзя кампазітара, у Познані была адкрыта мемарыяльная дошка, прысвечаная К. Горскаму, а ў архіве Вялікага тэатра ім. Манюшкі да гэтага часу старанна захоўваецца копія рукапісу "Маргера" ды іншыя матэрыялы, звязаныя з жыццядзейнасцю творцы.

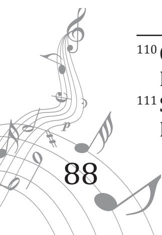
Кампазітар, арганіст і калега К. Горскага Мечыслаў Суржынскі калісьці даў яму такую характарыстыку: "...спакойны, працавіты, ненавязлівы, сардэчны і гатовы ахвяраваць сабой дзеля сяброў і калег. Яму зусім не была ўласціва зайздрасць, якая, на жаль, так часта сустракаецца нават у выдатных творцаў". Таксама адзначалася, што кампазітар быў "патрыётам з бездакорным мінулым і з гарачым сэрцам, які ніколі, а перш за ўсё ў эміграцыі, на шкадаваў свайго таленту і матэрыяльных сродкаў на палягчэнне лёсу суайчыннікаў"[111].

Відавочна, што патрыятызм Горскага не быў лозунгам, пад якім зручна маршыраваць у часы розных грамадска-палітычных калізій, а з'яўляўся натуральнай часткай сутнасці, ідэйным стрыжнем творчасці, вяртанне да якой мы перажываем зараз. Імем Горскага названа адна з вуліц Ліды, але музычныя творы кампазітара, на жаль, вельмі рэдка можна пачуць у нашых канцэртных залах. А між тым, Канстанцін Горскі — сапраўдны рыцар, які прысвяціў жыццё Яе Вялікасці Музыцы, — варты таго, каб ягоная спадчына была належным чынам ушанавана ў Беларусі.

---

[110] Chylewski A. Przywracanie należnej pamięci. Konstanty Antoni Gorski (1859–1924) // IKS — Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny. 2009. maj. S. 54.

[111] Surzyński M. Wspomnienie pośmiertne o Konstantym Gorskim // Przegląd Poranny.1924. 8 czerwca. nr. 156.



СЫМОН РАК-МІХАЙЛОЎСКІ. ПЯСНЯР СВАБОДЫ

– Ты хочаш даць людзям свабоду?
А навошта яна ім? Што яны будуць з ёй рабіць?
Яўген Шварц. "Забіць дракона"



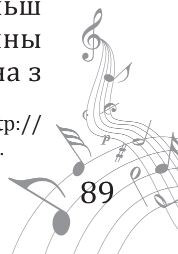
Напрыканцы 1999 года сярод карыстальнікаў беларускамоўнай часткі Інтэрнэту было праведзена цікавае апытанне, вынікі якога надрукавала потым газета "Наша Ніва". Лідэрам, "музычным творам стагоддзя", стала песня "Зорка Венера" на словы Максіма Багдановіча і музыку Сымона Рака-Міхайлоўскага (22%). На другім месцы — гімн "Магутны Божа" паэткі Наталлі Арсеньевай і кампазітара Міколы Равенскага (10%). Далей "Бывайце здаровы, жывіце багата…" (8%), "Люблю наш край" (6%), а таксама "Белавежская пушча", "Касіў Ясь канюшыну" і г. д.[112].

Сакрэт поспеху просты — мелодыя "Зоркі Венеры", добра знаёмая кожнаму беларусу з дзяцінства, сягае карэннямі глыбока ў нетры калектыўнай падсвядомасці нацыі, з'яўляецца своеасаблівым музычным сімвалам эпохі. У большасці з нас усталявалася меркаванне, што гэтая песня народная; і хоць аўтара слоў — паэта Максіма Багдановіча — слухачы звычайна згадваюць, то імя стваральніка музыкі — Сымона Рака-Міхайлоўскага — было на доўгі час агорнута палатном замоўчвання.

Напэўна, Рака-Міхайлоўскага можна было б лічыць аўтарам адной песні, тым больш што ў музыку ён прыйшоў не як прафесійны творца, а як кампазітар-аматар. Але можна з

---

[112] // Наша Ніва [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http:// www.nn.by/ 2000/01/05. htm/. Дата доступу: 08.02.2010.
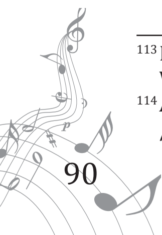


абсалютнай упэўненасцю сцвярджаць, што апроч “Зоркі Венеры” ён з’яўляўся аўтарам і іншых, магчыма, не меней удалых твораў, якія, на жаль, былі страчаны ў віры імклівага часу. Калі праводзіць паралель з сучаснай музычнай культурай, то “Зорка Венера” — гэта сапраўдны беларускі хіт, стварыць які мог толькі вельмі адораны чалавек. Яшчэ пры жыцці Рака-Міхайлоўскага песня стала настолькі распаўсюджанай сярод насельніцтва і ўпадабанай абсалютна рознымі людзьмі, што, нягледзячы на ўсе намаганні камуністычных улад знішчыць любыя згадкі аб дзейнасці аўтара, твор набыў сапраўды народны статус і застаецца папулярным і зараз.

Сымон Рак-Міхайлоўскі нарадзіўся ў 1885 годзе ў незаможнай сялянскай шматдзетнай сям’і ў вёсцы Максімаўка паблізу Радашковічаў. Датай ягонага нараджэння прынята лічыць 2 (а паводле старога стылю 14) красавіка, хоць даследчыца Аляксандра Бергман прыводзіць і іншую дату — 20 сакавіка[113]. Некаторыя крыніцы сведчаць аб тым, што бацькі Сымона, Аляксандр і Марцэля (дзявочае прозвішча Рудзь), будучы праваслаўнымі, мелі шляхецкае паходжанне. Аднак падвойнае прозвішча з усёй сям’і выкарыстоўваў толькі Сымон, які нібыта знайшоў нейкія дакументы ў адносінах да свайго далёкага продка, якія сцвярджалі, што прозвішча павінна гучаць менавіта так.

Сымон меў прынамсі трох братоў — Аляксандра, Максіма і Андрэя, — разам з якімі з малых гадоў яму даводзілася шмат працаваць па гаспадарцы. Калі хлопчыку было дзесяць, сям’я перажыла раптоўную смерць бацькі, выжываць без якога было занадта складана, таму нават дзеці шукалі магчымасці атрымання заробку. Даволі распаўсюджаным у той час было найманне ў пастушкі, якім стаў і малы Сымон. Як сведчыць Уладзімір Адамушка, за 8 рублёў малы хлопец пасвіў кароў у суседняй вёсцы Сырагудаўшчына, а ў 14-гадовым узросце працаваў дрывасекам у панскім лесе каля Сёмкава Гарадка[114].

[113] Bergman A. Szymon Rak-Michajłowski //Sprawy białoruskie w II Rzeczypospolitej. Warszawa, 1984. S.238.

[114] Адамушка У. Сацыял-дэмакрат Сымон Рак-Міхайлоўскі // Сыны і пасынкі Беларусі / С. В. Барыс, С. В. Тарасаў, Г. А. Ланеўскі [і інш.]. Мінск, 1996. С. 267.



Зімой Сымон хадзіў у пачатковую школу ў Радашковічах, дзе навучыўся чытаць і пісаць.
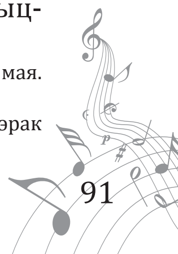
Ужо ў дзяцінстве хлопец праявіў выключныя здольнасці, у тым ліку ў галіне музыкі. Ён меў музычны слых, валодаў выдатным голасам, добра спяваў і граў на скрыпцы. Ва ўзросце 15 гадоў паступіў у Настаўніцкую семінарыю ў Маладзечне, якую паспяхова скончыў у 1904 годзе. У 1904–1909 гадах, працуючы настаўнікам у Свянцянскім і Вілейскім паветах, Сымон праяўляў вялікую цікавасць да беларускага фальклору і этнаграфіі, праводзіў культурна-асветніцкую працу сярод вяскоўцаў. Паводле Генадзя Каханоўскага, падчас свайго настаўніцтва Рак-Міхайлоўскі запісаў больш за тысячу (!) беларускіх песень, паданняў, казак, прыказак і прымавак, паралельна займаючыся вывучэннем народных абрадаў і звычаяў[115].

Апроч таго, Рак-Міхайлоўскі, як чалавек высакародны і нераўнадушны да навакольнага асяроддзя, пільна прыглядаўся да грамадска-палітычных працэсаў, што мелі месца ў тагачаснай беларускай вёсцы. Пачатак педагагічнай дзейнасці быў азнаменаваны рэвалюцыйнымі падзеямі ў Расіі, якія моцна ўразілі маладога настаўніка. Ён нават з’ездзіў у Пецярбург, каб патрапіць у Дзяржаўную думу ў якасці хадака ад сялян Радашковіцкай воласці, а потым пачаў распаўсюджваць улёткі і пракламацыі партыі эсэраў, РСДРП і Беларускай сацыялістычнай грамады, за што ў 1906 годзе быў адміністрацыйна пакараны трохмесячным арыштам у Вілейцы.

Па меркаванні Алеся Пашкевіча, які прысвяціў дзейнасці нястомнага змагара за вольную Беларусь вялікі артыкул у часопісе “Куфэрак Віленшчыны”, “само месца нараджэння Сымона Рака-Міхайлоўскага спрыяла таму, што ў будучыні ён стаў беларускім нацыянальным дзеячам”[116]. Жывапісныя мясціны Маладзечанскага раёна, і, сярод іншага, Радашкоўшчына, з’яўляліся не толькі крыніцай натхнення для народнага паэта Янкі Купалы, але і месцам жыц-

[115] Каханоўскі Г. Жыве аб ім памяць // Літаратура і мастацтва. 1985. № 21. 24 мая. С. 15.

[116] Пашкевіч А. Сымон Рак-Міхайлоўскі: старонкі жыцця і дзейнасці // Куфэрак Віленшчыны. 2007. № 1 (12). С. 4.



цядзейнасці іншых прыхільнікаў нацыянальна-адраджэнскага руху: Антона Лявіцкага, больш вядомага ў літаратуры пад псеўданімам Ядвігін Ш., і будучага рэдактара "Нашай Нівы" Аляксандра Уласава. Апошні, выступаючы сведкам на працэсе "Грамады" ў 1928 годзе, засведчыў, што ведае абвінавачанага Рака-Міхайлоўскага з таго часу, калі ён яшчэ быў пастушком. І дадаў, што "гэта чалавек здольны і энергічны, які заўсёды быў прыхільнікам беларускага кірунку"[117].

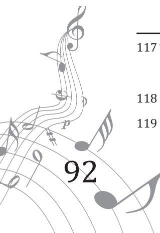
Насуперак таму, што царскія ўлады забаранялі школьным настаўнікам выпісваць і чытаць газету "Наша Ніва", малады патрыёт не прапускаў ніводнага нумара, а пазней пазнаёміўся і з яе выдаўцамі — братамі Луцкевічамі. І нават потым, калі лёс закінуў яго ў Крым, Сымон працягваў выпісваць упадабанае выданне, а ў дадатак да яго і газету для беларусаў-каталікоў "Biełarus", якая выдавалася лацінкай з 1913 года.

У Феадосіі Рак-Міхайлоўскі паспяхова скончыў Педагагічны інстытут і пабраўся шлюбам з маладой настаўніцай Надзеяй Мусолавай. З улікам шматнацыянальнай культуры Феадосіі, не дзіўна, што Надзея была па паходжанні грачанкай. Але, нягледзячы на гэта, у паўсядзённых стасунках у сям'і Рака-Міхалоўскага пастаянна гучала беларуская мова, а Надзея, апроч таго, у міжваенны час была яшчэ і актывісткай Беларускага саюза жанчын[118]. Для Сымона яна, без перабольшвання, стала не толькі жонкай, але і сапраўдным "сябрам і паплечнікам па барацьбе". Нават іх дзеці мелі вельмі адметныя імёны: сына, які нарадзіўся ў 1912 годзе, назвалі Рагвалодам, а дачку (нарадзілася ў 1919 годзе) — Рагнедай.

Пазней, у 1978 годзе, у лісце да А. Бергман, Рагнеда ўзгадвала: "Што я ведаю аб сваім бацьку? Ведаю, што быў ён чалавекам незвычайным, у першую чаргу клапаціўся аб лёсе беларускага народа, а жыццё асабістае заставалася на другім плане. Быў дысцыплінаваны, пунктуальны, пачцівы. Меў добры характар і быў справядлівы"[119].

Барацьба за справядлівасць і дабрабыт народа стала для Рака-Міхайлоўскага сэнсам жыцця, пацясніўшы творчыя,

[117] Уласаў А. Прамова на працэсе "Грамады" ў 1928 г. // Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь (НА РБ). Ф 882. Воп. 1. Спр. 27. Арк. 347.
[118] Пашкевіч А. Сымон Рак-Міхайлоўскі: старонкі жыцця і дзейнасці.. С. 28.
[119] Bergman A. Szymon Rak-Michajłowski … S. 248.

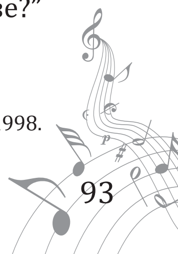


у тым ліку музычныя, здольнасці на карысць грамадскім інтарэсам.

З пачаткам Першай сусветнай вайны ў жыцці Рака-Міхайлоўскага адбыліся значныя змены. Найперш, улетку 1914 года ён быў мабілізаваны ў войска, аднак у франтавыя акопы не патрапіў, а да верасня 1917 служыў пісарам у канцылярыі 24-га транспарту 5-га абознага батальёна 10-й расійскай арміі на Заходнім фронце. У кастрычніку 1917 на З'ездзе беларусаў-вайскоўцаў Заходняга фронту ён быў абраны старшынёй часовага выканаўчага камітэта Цэнтральнай беларускай вайсковай рады[120]. Паралельна Сымон займаўся і справай развіцця беларускай нацыянальнай адукацыі, з'яўляючыся сакратаром беларускай школьнай падкамісіі пры Мінскай гарадской думе, актыўна пісаў артыкулы для беларускіх выданняў. З таго часу вялікая палітыка, ідэя незалежнасці роднага краю і праблемы нацыянальнай асветы цалкам апанавалі ягонай свядомасцю. Калежанка Сымона, Людвіка Вуйцік, больш вядомая ў гісторыі беларускага Адраджэння пад псеўданімам Зоська Верас, падкрэслівала наступнае: "Быў ён чалавекам вялікага сэрца, таварыскім, заўсёды ў добрым гуморы, энергічны, добры арганізатар"[121].

Апроч таго, што Рак-Міхайлоўскі стаў сябрам адноўленай Беларускай сацыялістычнай грамады, ён таксама браў удзел і ў Першым Усебеларускім З'ездзе ў снежні 1917 года, дзе адкрываў пасяджэнне. Атмасфера ў памяшканні тэатра, дзе праходзіў З'езд, панавала надзвычай урачыстая. "Народ беларускі, — звярнуўся да прысутных Рак-Міхайлоўскі. — Мне выпаў высокі гонар адкрыць гэты З'езд. Паўз вашы плечы я бачу ўсю Беларусь! Яна стаіць перад вамі змучаная, поўная журботы і надзеі. Па яе схуднелых шчаках цякуць слёзы. Беларусы! Вы прыйшлі сюды сказаць сваё слова. Працуйце ж на карысць свайго народа. Няхай жыве Вольная Беларусь!"[122]. Дэлегаты з'езда бурнымі воплескамі падтрымалі прамоўцу. Ваенны аркестр зайграў "Марсельезу". Хор праспяваў песню "Ад веку мы спалі", гімн "А хто там ідзе?"

[120] Пашкевіч А. Сымон Рак-Міхайлоўскі: старонкі жыцця і дзейнасці.. С. 6.
[121] Цыт. пав.: Bergman A. Szymon Rak-Michajłowski ... S. 248.
[122] Архівы Беларускай Народнай Рэспублікі. Вільня; Мінск; Нью-Йорк; Прага, 1998. Т. 1. Кн. 1. С. 23.
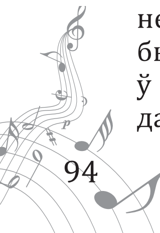




• Мінскі гарадскі тэатр у пачатку XX ст.

на словы Янкі Купалы і музыку Людаміра Рагоўскага. Пасля З'езд хвілінай маўчання ўшанаваў памяць усіх змагароў-беларусаў, якія загінулі ў барацьбе за волю. Было заслухана каля 40 прывітанняў...

Пасля разагнання З'езда бальшавікамі, галоўныя ідэолагі якіх насамрэч зусім не збіраліся гарантаваць Беларусі незалежнасці, бо прынцып самавызначэння народаў быў толькі прывабным лозунгам для мас, Рак-Міхайлоўскі ўвайшоў у падпольна створаны Выканкам Рады З'езда, а ў студзені 1918 года быў прызначаны адным з беларускіх прадстаўнікоў на савецка-германскіх перамовах у Брэсце. На жаль, палітычная слабасць Выканкама Рады і адсутнасць у яго рэальнай улады прывялі да таго, што 3 сакавіка 1918 года Берасцейская дамова была падпісана без уліку думкі прадстаўнікоў беларускага народа.
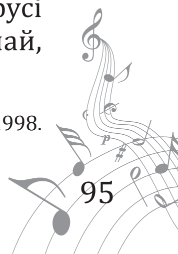
25 сакавіка 1918 года ў нашай гісторыі адбылася надзвычай важная падзея — абвяшчэнне незалежнасці і стварэнне Беларускай Народнай Рэспублікі. Сымон Рак-Міхайлоўскі быў абраны членам Рады БНР і адразу атрымаў даручэнне ў складзе дыпламатычнай місіі правесці перамовы з Урадам Украінскай Народнай Рэспублікі. Варта адзначыць,



што тагачаснае геапалітычнае становішча зусім не спрыяла ўсталяванню незалежнасці на беларускіх землях, якія зноў разыгрываліся ў якасці трафея ў жорсткай гульні паміж больш моцнымі суседзямі. У справаздачным лісце Рак-Міхалоўскі прадбачліва адзначыў: "Перыяд рамантычных адносін украінцаў (цяпер Урад Украінскі) да беларусаў прайшоў; выступае на сцэну бязлітасная рэальная палітыка, дзе права на самавызначэнне можа ў слаба арганізаванай Беларусі пацярпець"[123].

За час адсутнасці Рака-Міхалоўскага на радзіме адбылося шмат важных падзей, адной з якіх была высылка Радай БНР 26 красавіка 1918 года прывітальнай тэлеграмы нямецкаму кайзеру Вільгельму. Гэты факт моцна ўразіў і абурыў Сымона, які адрэагаваў неадкладна: "Дарагія браты! Сцеражыцеся шавінізму: не ідзіце пакуль што па дарозе цяперашняга ўраду Украінскага. <…> Украінскія вайсковыя часці абяззброены. Немцы тут паны — і толькі яны. Украінская ўлада нікчэмна, і мы цягнем перагаворы без надзеі на тое, што з імі можна зрабіць што-небудзь сталае. Трэба згуртавацца толькі з немцамі, і мы тут у гэтым сэнсе робім усё, што у нашых сілах. <…> У размове з паслом мы ўбачылі, што немцы беларускім пытаннем зацікаўлены, што пашырэнне іх межаў дзяржаўна ідзе не пад загадам немцаў; інэртнасць жыхароў гэтых паветаў і важнасць пунктаў (Гомель) не даюць пакуль магчымасці нямецкай уладзе прыпыніць апетыты Украіны. Вось толькі аднаго я ўцяміць не магу — чаго вы паспешыліся з наступнай тэлеграмай Вільгельму? Што вы зрабілі? Я не магу зразумець Сацыялістычную Грамаду. Як магла Грамада весці беларускі народ да Вільгельма? Як Грамада магла павяргаць сябе ў трона Вільгельма і падаваць свае галасы ў Радзе за хаўрус Беларусі дэмакратычнай з імператарскай Германіяй? <…> Такой гібкасці ў тактыцы Сацыялістычнай Грамады я не магу зразумець. Не было тактыкі і Грамада сябе гэтай тэлеграмай пахавала. <…> Толькі патрыятызм як сына Беларусі і ўтрымлівае мяне пакуль што тут, каб дабіцца тут грошай,

[123] Архівы Беларускай Народнай Рэспублікі. Вільня; Мінск; Нью-Йорк; Прага, 1998. Т. 1. Кн. 1. С. 110.
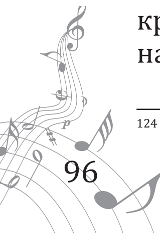


падтрымаць Раду, сакратарыят, даць магчымасць пашырыць працу, павесці агітацыю і пачаць будаўніцтва дзяржавы нашай. <…> Я яшчэ цямлю ініцыятыву Грамады ў незалежнасці Беларусі. Гэтая ініцыятыва — зеніт працы Грамады, а тэлеграма — труп Грамады. Якое будзе становішча Грамады цяпер у інтэрнацыянале? Як будуць глядзець цяпер на нас, беларускіх сацыялістаў, германскія сацыялісты, якія ўсё ж змагаліся ў рэйхстагу з юнкерамі, на дапамогу якіх мы ўсё ж такі мелі надзею спадзявацца. Эх, браты, браты. Што вы нарабілі? <…> Пераканайце мяне ў тым, што гэта было патрэбна!" [124].

Гэты ліст красамоўна сведчыць аб светапоглядах Рака-Міхайлоўскага, які, нягледзячы на тое, што займаўся працай дыпламатычнай, быў разам з тым чалавекам досыць крытычным і, можна сказаць, радыкальным. Сапраўдны патрыёт сваёй зямлі, ён так хацеў пабачыць яе свабоднай ад прыгнёту і непадуладнай інтарэсам суседніх дзяржаў… Але абставіны складваліся інакш: Рак-Міхайлоўскі, разам з такімі ж адданымі ідэе Беларушчыны паплечнікамі, быў, як і ў свой час расійскія дзекабрысты, "занадта далёкім ад народа". Большасць насельніцтва вылучалася нізкім узроўнем нацыянальнай свядомасці і не была гатова падтрымаць прагрэсіўныя ідэі нацыянальнага вызвалення, пасіўна схіляючыся да прыстасавання пад дзеючыя ўмовы існавання. Гэтую сітуацыю геніяльна адлюстраваў Янка Купала ў п'есе "Тутэйшыя", якая не страціла актуальнасці і цяпер.

Знаходзячыся ў перыяд 1918–1920 гадоў у Мінску, Сымон Рак-Міхайлоўскі засяродзіўся на справе арганізацыі беларускай нацыянальнай асветы. У прыватнасці, з'яўляўся дырэктарам першых беларускіх настаўніцкіх курсаў, створаных Сакратарыятам БНР, прыкладаў намаганні да заснавання беларускіх вясковых школ, займаўся арганізацыяй дапамогі ахвярам вайны, выступаў як аўтар шматлікіх публікацый па грамадска-палітычных, гістарычных і культурна-асветніцкіх пытаннях у друку. Калі ў кастрычніку 1919 года, згодна з дэкрэтам Юзафа Пілсудскага, распачалася стварэнне нацыянальнага войска і дзеля гэтага была зацверджана Беларуская

[124] Цыт. пав.: Адамушка У. Сацыял-дэмакрат Сымон Рак-Міхайлоўскі … С. 269–270.



вайсковая камісія (БВК), Рак-Міхайлоўскі быў уключаны ў яе склад у якасці старшыні культурна-асветніцкага аддзела.
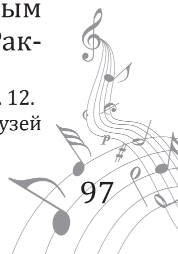
Пасля пачатку наступлення Чырвонай Арміі на Варшаву ў 1920 годзе, сям'я Рак-Міхайлоўскіх перабралася спачатку ў Ваўкавыск, а потым у Гродна, дзе Сымон актыўна супрацоўнічаў з газетай "Беларускае слова" і займаўся арганізацыяй школ у Гродзенскім павеце. У 1920–1921 гады Рак-Міхайлоўскі з'яўляўся дырэктарам настаўніцкай семінарыі ў Барунах, аб чым з удзячнасцю згадвалі былыя вучні, у прыватнасці, Я. Ермаковіч: "Нас, сялянскіх хлопцаў, уражвала апантанасць дырэктара, уменне запаліць аптымізм, бачыць разумнае і справядлівае, адрозніваць ад злога, несправядлівага. Гэта быў таленавіты педагог, цудоўны матэматык, дабрэйшы чалавек… Ён любіў прыроду, народныя песні. На ўсё жыццё запомніліся ягоныя гутаркі пра родную мову"[125].

Калі ў траўні 1921 года семінарыя была зачынена польскімі ўладамі, Рак-Міхайлоўскі з сям'ёй пераехаў у Вільню, дзе зноў з галавой ахінуўся ў варункі палітычнай дзейнасці. Падтрымаўшы ідэю байкоту беларускімі нацыянальнымі арганізацыямі выбараў у так званы Віленскі сейм, прызначаных польскімі ўладамі з мэтай далучэння Віленшчыны да Польшчы, Сымон Рак-Міхайлоўскі пісаў: "Мы з усякім суседам, у тым ліку і з палякамі, хочам жыць у згодзе. Але мы ня хочам, каб кожны наш сусед, у тым ліку паляк, цягнуў нас сілком да сябе. Мы ня можам прызнаць за палякамі права захопліваць ня польскія, а літоўска-беларускія землі сілаю аружжа. Не прызнаем таксама мы за палякамі і права распараджацца ў нашых землях, так як ім, палякам, гэта ўздумаецца, ня толькі не пытаючыся нас, але яшчэ і прыгнятаючы нас"[126].

1922 год меў пераломнае значэнне ў жыцці Сымона Рака-Міхайлоўскага: быў ён абраны жыхарамі Лідскай акругі ў польскі сейм і здабыў папулярнасць як дасканалы прамоўца, які рашуча абараняў нацыянальныя і сацыяльныя правы беларусаў. Вядома, што ён сімпатызаваў камуністам, чым вылучаўся на фоне іншых беларускіх паслоў. Апроч таго, Рак-

[125] Цыт. пав.: Пашкевіч А. Сымон Рак-Міхайлоўскі: старонкі жыцця і дзейнасці. С. 12.

[126] Рак-Міхайлоўскі С. Ліставанне з 1921 г. // Беларускі дзяржаўны архіў — музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛіМ). Ф. 3. Воп. 1. Спр. 206. Арк. 22–23.





• Сымон Рак-Міхайлоўскі

Міхайлоўскі даволі часта ездзіў па Заходняй Беларусі, дзе, карыстаючыся правам пасольскай недатыкальнасці, праводзіў так званыя "справаздачныя мітынгі", на якіх адкрыта выказваў заклікі да непадпарадкавання распараджэнням улады і распаўсюджваў забароненую літаратуру. Ён лічыў, што станоўчае вырашэнне "беларускага пытання" павінна адбывацца ў межах БССР, бо менавіта гэтае дзяржаўнае ўтварэнне стала фактычна першым афіцыйным дэклараваннем волі беларускага народа[127]. Між іншым, у 1924 годзе польская паліцыя падрыхтавала характарыстыку, у якой адзначалася: "Рак-Міхайлоўскі — чалавек вельмі асцярожны, не авантурыст, прыхільнік стварэння незалежнай Беларусі ў яе этнаграфічных межах"[128].

Супольна з другім выдатным дзеячам беларускага адраджэнскага руху, Браніславам Тарашкевічам, Рак-Міхайлоўскі быў заснавальнікам Беларускай Сялянска-Работніцкай Грамады (БСРГ) — структуры, якая на працягу двух гадоў з'яўлялася адной з наймагутнейшых еўрапейскіх партый і налічвала больш за 100 тысяч сяброў. Займаўся там як

[127] Bergman A. Szymon Rak-Michajłowski … S. 242.
[128] Адамушка У. Сацыял-дэмакрат Сымон Рак-Міхайлоўскі … С. 274.

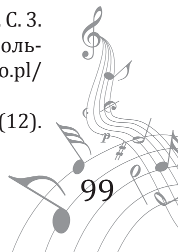
праграмна-палітычнымі заданнямі Грамады, так і яе фінансамі, дзякуючы функцыі старшыні Нагляднай рады ў Беларускім кааператыўным банку. На думку пісьменніка Сакрата Яновіча, “Браніслаў Тарашкевіч быў аўтарытэтам Грамады, але яе моцным чалавекам быў менавіта Рак”[129]. Апрача гэтага, стаўся ён выдатным экспертам па друку і выдавецтвах, прычыняючыся да публікацыі шматлікіх часопісаў, газет, бюлетэняў і матэрыялаў, звязаных з Грамадою. Шчыльна супрацоўнічаў таксама з Таварыствам Беларускай Школы, лічачы, што беларускі нацыянальны рух без нацыянальнай школы немагчымы[130].

Занепакоеныя няўхільным узрастаннем уплыву апазіцыйнай БСРГ на насельніцтва, польскія ўлады вырашылі дзейнічаць рашуча. Пазбаўлены судовымі і следчымі органамі дэпутацкай недатыкальнасьці, Сымон Рак-Міхайлоўскі патрапіў спачатку ў віленскую турму Лукішкі, а потым у спецыяльную турму для палітзняволеных у Вронках. Там ён меў магчымасць весці дзённік, у якім, з уласцівым яму нонканфармізмам, адзначаў: “23.І.1927 г. <…> Буду трымацца і далей пры сваёй пастанове, хоць і бачу па твары сваім змарнелым, што здароўе сваё — і без таго кволае — руйную я зусім. Буду галадаваць! Нядоўга чакаць. Голад не дакучае зусім, а па спыненні галадоўкі пастараюся добра карміцца, ізноў займацца гімнастыкай — а мо’ і наганю тады страчанае. А калі прыйдзецца памерці? Ну што ж? Маю ўжо 42 гады. Папрацаваў досыць; здабыў імя. Няхай ведаюць беларускія працоўныя масы, якія спатыкаюць выяўленне ў адносінах да іх бяспраўя на кожным кроку, што іх пасол, іх абаронца і прадстаўнік, дабравольна прыняў на сябе варункі павольнай смерці, ня могучы прымірыцца з фактам небывалага бяспраўя. Няхай маё імя ў лічбе мучанікаў за беларускі народ! Так!.. Дзеці, жонка! О, каб вы ведалі, як я страдаю цяпер пры мысьлі аб вас!” [131].

[129] Яновіч С. Моцны чалавек Грамады // Ніва. Беласток. 1985. № 15. 14 красавіка. С. 3.

[130] Барскі А. Сымон Рак-Міхайлоўскі — творца беларускага Адраджэння / Польскае радыё [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://www.polskieradio.pl/zagranica/by/news/artykul. aspx? id=21737/. Дата доступу: 02.02.2010.

[131] Рак-Міхайлоўскі С. Турэмны дзённік // Куфэрак Віленшчыны. 2007. № 1 (12). С. 57.



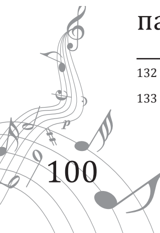
Пэўныя зрухі ў разглядзе асаблівасцей арышту Рака-Міхайлоўскага прывялі да спынення галадоўкі, хоць следства па справе грамадоўцаў доўжылася амаль год. Урэшце Рак-Міхайлоўскі разам з паплечнікамі прадстаў перад судом у Вільні, дзе не толькі не адрокся ад сваіх нацыянальных і грамадскіх ідэалаў, але і падкрэсліў, што ўсё свядомае жыццё служыў ім верна і думае служыць ім таксама ў будучыні. “Не было ніводнай галіны беларускай адраджэнскай дзейнасці, у якой бы я не ўзяў удзелу. Усёй сваёй працай, а таксама дзейнасцю ў Грамадзе я магу толькі ганарыцца і публічна пахваліцца,” — сведчыў ён на судовым працэсе[132].

Сымону Раку-Міхайлоўскаму было прысуджана 12 гадоў турэмнага зняволення. На шчасце, пасля 4 гадоў адсідкі, у 1930 годзе ён быў нечакана вызвалены з-за кратаў разам з шэрагам іншых лідэраў БСРГ. Мяркуецца, што польскія ўлады пайшлі на гэты крок з разлікам на выступленне аўтарытэтных дзеячаў у час будучай выбарчай кампаніі на баку памяркоўных беларускіх арганізацый і пры дапамозе гэтага аслабленне ўплыву камуністычнай улады. У сваю чаргу камуністы імкнуліся любымі сродкамі скарыстаць аўтарытэт былых лідэраў БСРГ у сваіх мэтах. Па меркаванні Антона Луцкевіча, Рак-Міхайлоўскі звязваў пэўныя надзеі з будучай працай у Мінску, бо лічыў, што распаўсюджаныя тады ў адносінах да шматлікіх дзеячаў адраджэнскай хвалі абвінавачванні ў “нацдэмаўшчыне”, яму не прад’явяць[133]. На жаль, тут звычайны жыццёвы прагматызм падвёў Сымона: у сваім даверы бальшавіцкай уладзе ён моцна памыліўся, аб чым пазней шкадаваў...

Адзін з былых грамадоўцаў, які паставіў пад вялікі сумнеў намеры камуністаў у адносінах да сваіх былых паплечнікаў, Фабіян Акінчыц, у адмыслова прысвечанай выезду грамадоўцаў у БССР брашуры выказаў думку, якая потым спраўдзілася самым страшэнным чынам: “Над імі заўсёды будзе вісець падазронасць у нацыянал-дэмакратызме. У Саветах іх могуць толькі цярпець і пры першай магчымасці пастараюцца ўсунуць куды-небудзь у цень, выкарыстаўшы

[132] Цыт. пав.: Bergman A. Szymon Rak-Michajłowski ... S. 245.

[133] Цыт. пав.: Луцкевіч А. Да гісторыі беларускага руху: Выбраныя творы. Мінск, 2003. С. 233.



першапачаткова іх асабістыя вартасці, як грамадоўцаў, адцярпеўшых цяжкія кары ў польскіх вастрогах. Трудна сказаць, што з імі будзе далей, калі дыктатура кампартыі застанецца ў Расеі на даўжэйшы час — у адным можна быць толькі пэўным — што лёс іх можа аказацца ня лепшым ад лёсу людзей, якіх таксама камуністы перацягнулі на свой бок"[134].

Прыехаўшы разам з калегамі ў Мінск, Рак-Міхайлоўскі спачатку працаваў у сектары навукі Наркамата асветы БССР, а ў лютым 1931 года быў прызначаны дырэктарам Беларускага дзяржаўнага гістарычнага музея. Здавалася б, жыццё зноў пачало наладжвацца, але жудасны махавік рэпрэсіўнага апарату таталітарнай савецкай сістэмы ўжо пачаў раскручвацца на поўную моц…
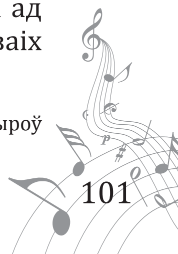
У жніўні 1933 года ўсе былыя беларускія сеймавыя паслы разам з іншымі дзеячамі беларускага адраджэнскага руху былі арыштаваныя па сфабрыкаванай справе так званага "Беларускага нацыянальнага цэнтра". Паўгода, праведзеныя ў турэмных сутарэннях, суправаджаліся страшэннымі катаваннямі, якія нават такія моцныя духам людзі, як Рак-Міхайлоўскі, не заўжды былі ў стане вытрываць. Дакументы сведчаць аб тым, што ён быў вымушаны падпісаць прызнанне аб супрацоўніцтве з польскай разведкай і ажыццяўленні контррэвалюцыйнай дзейнасці, што, безумоўна, было абсурдам.

9 студзеня 1934 года рашэннем судовай калегіі АДПУ БССР Рак-Міхайлоўскі быў прыгавораны да вышэйшай меры пакарання з заменай на 10 гадоў папраўча-працоўных лагераў і высланы на Салаўкі.

Цяжка ўявіць, што перажывала ў гэты час сям'я Сымона. У напісаным ім цудоўным рамансе "Зорка Венера" ёсць такія радкі: "Моцна кахаў я цябе, дарагая, толькі растацца нам час…" Ці ведала тады Надзея, верная спадарожніца Сымона, што пабачыць свайго мужа ёй больш ніколі не давядзецца?

Дзеяч украінскага асветніцтва Сымон Підгайны, які ў той час таксама патрапіў у зняволенне і якому, у адрозненні ад Рака-Міхайлоўскага, пашчасціла выжыць, узгадваў у сваіх

[134] Акінчыц Ф. Чаму так сталася? (да справы выезду за граніцу былых правадыроў Грамады). Вільня, 1931. С. 5–6.
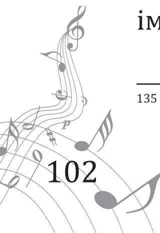


успамінах наступнае: «Няшчасныя і зблажэлыя прыбылі на Салаўкі гэтыя валадары, што сталіся найапошнімі нявольнікамі. З іх найвыдатнейшым і найбадзёршым быў Рак-Міхайлоўскі. Ня ведаю пра ягонае мінулае, ня ведаю й пра ягоную дзейнасць у савецкай Беларусі. Магу сцвердзіць толькі адно, што гэты чалавек запраўды адкрыта і без жаднага жалю казаў: "Так нам і трэба". Мне давялося колькі разоў размаўляць з Рак-Міхайлоўскім, і ён зрабіў на мяне добрае ўражанне. Здавалася, што чалавек, у якога галава была набіта ўшчэнт усялякім саветафільскім мэтлахам, ня можа гэтак хутка прыйсьці да памяці, але ў Рака-Міхайлоўскага гэты чад хутка развеяўся. Ён рашуча й катэгарычна асуджаў усё, у што так слепа паверыў, і так караў сябе за мінулае. На Салаўках ён трымаўся незалежна, працаваў на цяжкіх фізічных працах, скрозь і заўсёды падкрэсліваў сваю нянавісць да бальшавізму, да Масквы, і ўрэшце неяк у 1936 годзе трапіў у адзін з салавецкіх ізалятараў. Адтуль пра яго я ня меў жадных звестак»[135].

23 красавіка 1938 года Рак-Міхайлоўскі быў паўторна арыштаваны і перавезены ў Мінск, дзе ў лістападзе таго ж года Асаблівай тройкай НКУС БССР як агент II аддзела польскага Генеральнага штаба прысуджаны да вышэйшай меры пакарання. Жыццё самадданага патрыёта, які стаў ахвярай барацьбы за адраджэнне роднага краю, абарвалося 27 лістапада 1938 года. Служкі сталінскага рэжыму, здаецца, зрабілі ўсё, каб знішчыць творы і выкрэсліць з памяці людской імя гэтага мужнага чалавека. Падобны лёс напаткаў шматлікіх прадстаўнікоў творчай інтэлігенцыі Беларусі, у тым ліку і іншага выдатнага кампазітара — Уладзіміра Тэраўскага (1871–1938), аўтара ўсеагульна вядомай "Купалінкі", якая, як і "Зорка Венера", замацавалася ў свядомасці людзей як народная.
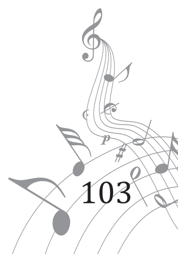
Толькі ў 1956 годзе Сымон Рак-Міхайлоўскі быў рэабілітаваны па абедзвюх справах. Пазней, у 1982 годзе ў роднай Максімаўцы была адкрыта памятная дошка, а ў Маладзечне імем Рака-Міхайлоўскага названа вуліца.

---

135 Підгайны С. Беларусы на Салаўках // Беларуская мэмуарыстыка на эміграцыі. Нью-Йорк, 1999. С. 125.



Трагічны лёс песняра свабоды прадстаўляе нам вобраз адважнага рыцара Ланцэлота, які не баяўся кінуць выклік пачварнай сістэме прыгнёту нацыянальнай свабоды і чалавечай годнасці. Ці была тая вера ў свабоду Айчыны ўтопіяй, а адпаведныя намаганні — нейкім падабенствам барацьбы Дон-Кіхота з ветракамі?.. Відавочна адно — на полі гісторыі далёка не заўсёды перамагае той, хто мае толькі моц і ўладу. Менавіта таму сёння мы згадваем Сымона Рака-Міхайлоўскага ў ліку герояў, якімі можа ганарыцца Беларусь, а ягоны раманс “Зорка Венера” заслужана адносіцца да скарбаў нашай нацыянальнай музычнай спадчыны.
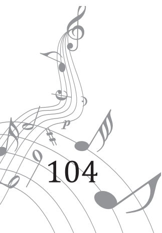


МЕЧЫСЛАЎ КАРЛОВІЧ. ЗАБЫТЫ ГЕНІЙ

Ні на сонца, ні на смерць нельга глядзець наўпрост.
Франсуа дэ Ларашфуко. “Максімы і маральныя развагі”



Беларуская зямля заўсёды была шчодрай на таленты. Але далёка не заўсёды магла ўтрымаць у сваіх межах тых, хто мусіў развіваць свае здольнасці і шукаць для іх адпаведнага ўвасаблення. Шматлікія творцы, атрымаўшы прызнанне за мяжой, часам захоўвалі толькі ўмоўную повязь з радзімай. Разам з тым, амаль ніводны кампазітар беларускага паходжання да канца жыцця не страчваў сувязей з айчыннай культурай, з народнымі традыцыямі. Рэха іх гучыць і ў творах Мечыслава Карловіча — чалавека, які, без перабольшвання, з’яўляўся геніем, аб чым сведчаць не толькі надзвычай самабытная і непаўторная музыка, але і ягоны лёс.

Беларускае Паазер’е — край вельмі прывабны і разам з тым маркотны. Берагі Нарачы, Свіры і маленькіх азёраў, што, як пацеркі, рассыпаліся па маляўнічых прасторах, навяваюць развагі аб вечнасці і аб той сакральнай прыроднай нерушы, якая стагоддзямі застаецца нязменнай, нягледзячы ні на што. Тут жыццё запавольвае сваю хаду, думкі спыняюць бег, і нават велізарны ляднік, які рушыў з Поўначы мільёны гадоў таму, таксама скончыў шлях менавіта на гэтай зямлі. У такіх незвычайных мясцінах, у вёсцы Вішнева на Смаргоншчыне, стаяў калісьці прыгожы будынак з чырвонай цэглы — фамільны маёнтак сям’і Карловічаў, дзе 11 снежня 1876 года нарадзіўся вялікі кампазітар, гордасць айчыннай і сусветнай музыкі Мечыслаў Карловіч.
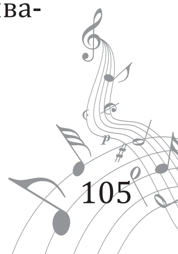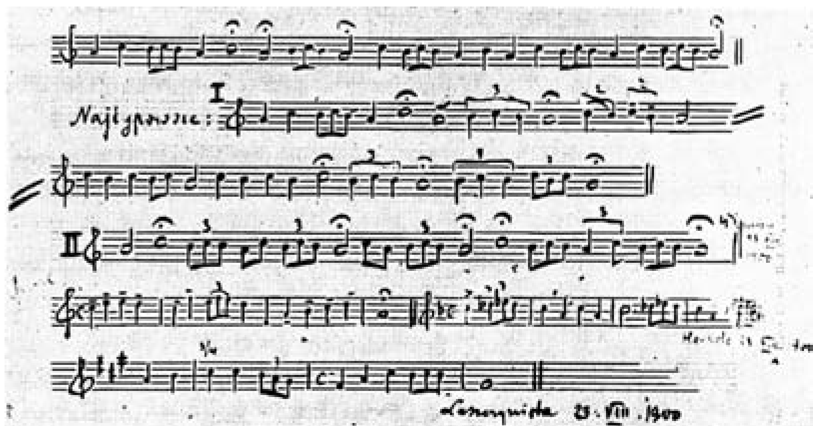


Аб бацьках будучага творцы варта сказаць асобна. Маці, Ірэна Сулістроўская, была маладзейшай за мужа на адзінаццаць гадоў і паходзіла са шляхецкага роду: з'яўлялася адной з чатырох дачок мясцовага арыстакрата Эдмунда Сулістроўскага, які меў роднасныя сувязі з родамі Друцкіх-Любецкіх і Радзівілаў. Яе муж, Ян Карловіч, таксама меў высакародныя карані — ягоныя продкі служылі ў арміі Вялікага Княства Літоўскага, Рускага і Жамойцкага, а бацька Аляксандр (дзед Мечыслава) вучыўся ў Вільні, пісаў вершы і нават сябраваў з Адамам Міцкевічам. Увогуле, Ян Карловіч быў асобай вельмі адоранай — апантаны навуковец, этнограф, мовазнаўца, ён распрацаваў методыку збірання фальклору, запісаў больш за 500 мелодый беларускіх народных песень, выдаў кнігі з беларускімі казкамі, легендамі і паданнямі, з'яўляўся сябрам і аднадумцам Францішка Багушэвіча.

Мечыслаў быў чацвёртым, самым малодшым дзіцём у сям'і Карловічаў. Нарадзіўся ён слабым і хваравітым, бо напярэдадні бацька выбраўся ў далёкае і небяспечнае падарожжа да Злучаных Штатаў з мэтай сустрэчы з навуковай грамадскасцю, а маці з той нагоды была ў вельмі занепакоеным стане. Як згадвала кузіна хлопчыка, у маленстве ён быў нярвовы, пануры, заўсёды бледны і вельмі ўражлівы, імкнуўся пазбягаць усеагульных дзіцячых забаў[136].

Атмасфера ў вішнеўскім маёнтку панавала творчая — там часта збіралася прагрэсіўная інтэлігенцыя з усяго наваколля, ладзіліся музычныя вечары. Можна з упэўненасцю сцвярджаць, што любоў да музыкі ў малога Мечыслава абудзілася дзякуючы бацькам: маці выдатна спявала і грала на фартэпіяна, бацька быў віяланчэлістам-віртуозам. Апроч таго, шмат часу з ім праводзіла няня, якая безупынна напявала розныя жалобныя мелодыі беларускіх народных песень. Пазней кампазітар прызнаецца, што музычнымі ўспамінамі дзяцінства былі для яго творы С. Манюшкі, народныя спевы і музыка, народжаная ў Літве, якой, як вядома, тады называлася большасць беларускіх зямель[137].

[136] Mechanisz J. Mieczysław Karłowicz: Życie, człowiek, dzieło. Lublin, 2009. S. 18.
[137] Anders H. P. Mieczysław Karłowicz: Życie i dokonania. Poznań, 1998. S. 34.





• Уласнаручны запіс беларускіх песень, зроблены М. Карловічам у 1900 г.

Казімір Пружынскі, які добра ведаў кампазітара з дзяцінства, ва ўспамінах пісаў: "Аднойчы Мецю, які быў тады яшчэ падлеткам, паведаміў мне — пад вялікім сакрэтам — меркаванне свайго бацькі аб тым, што найбольш трывалым падмуркам Польшчы з'яўляюцца крэсовыя "літвіны"... Быць "літвінам" на тых землях значыла тое ж, што ў Кароне быць "мазурам", ну і адпаведна Карловічы былі літвінамі з крыві і косці"[138]. Аднак пытанне нацыянальнай прыналежнасці ў дачыненні да знакамітых асоб заўсёды падаецца трохі спрэчным, асабліва з улікам таго, што ў тагачасны перыяд паняцце нацыі значна адрознівалася ад сучаснага разумення. Цікава, што адносна С. Манюшкі, які таксама нарадзіўся на Беларусі і шматразова звяртаўся да выкарыстання беларускага фальклору ў творчасці, мноства даследчыкаў выказваецца прыкладна так, як Здзіслаў Яхмецкі, які сцвярджае, што "Станіслаў Манюшка быў кроў з крыві і косць з косці палякам"[139]. Але як бы там не было, творчая спадчына і С. Манюшкі і М. Карловіча, безумоўна, належыць адразу некалькім народам.
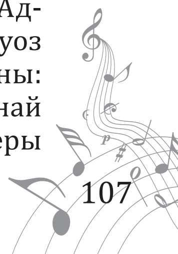
У сакавіку 1881 года ў сям'і Карловічаў здарылася няшчасце — ад хваробы памерла старэйшая дачка, трынац-

[138] Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach / oprac. H. Anders. Kraków, 1960. S. 73–74.
[139] Jachmecki Z. Moniuszko. Kraków, 1983. S. 15.

цацігадовая Стася. Гэтае здарэнне вымусіла матку, Ірэну Сулістроўскую, цалкам паглыбіцца ў стан жальбы і моцна расчаравацца ў сваім веравызнанні, а бацька, Ян Карловіч, яшчэ больш замацаваўся ва ўласцівых яму і дагэтуль атэістычных перакананнях. Пяцігадовы Мечыслаў яшчэ слаба разумеў, што адбылося. Але разам з тым добра запомніў момант, калі восенню таго ж года яго павезлі ў Вільню, дзе ён атрымаў у якасці падарунка сваю першую дзіцячую скрыпку.

Непрыхаваны атэізм і вольнадумства Яна Карловіча абвастралі адносіны з суседзямі. Да таго ж адначасовае ўтрыманне некалькіх фамільных маёнткаў вымагала вялікіх намаганняў, якія бацька Мечыслава больш ахвотна траціў на навуку. У 1882 годзе, прадаўшы большую частку маёмасці, Карловічы выехалі ў нямецкі горад Хайдельберг, дзе Мечыслаў пачаў хадзіць у школу, а таксама браць урокі ігры на скрыпцы. Будучы кампазітар разам з бацькам рэгулярна наведваў сімфанічныя канцэрты, а аднойчы нават патрапіў на оперу Бізэ "Кармэн", што зрабіла на малога вялікае ўражанне.

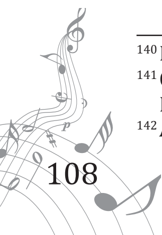
Праз некалькі гадоў сям'я зноў змяніла месца жыхарства і пераехала спачатку ў Прагу, потым у Дрэздэн і ўрэшце замацавалася ў Варшаве. Як вядома з аповедаў знаёмых сям'і, Мечыслаў, будучы падлеткам, любіў гойсаць па льдзе на каньках, ахвотна ездзіў на ровары, захапляўся веславаннем на Лазенкаўскім возеры, а таксама катаннем на роліках па варшаўскай вуліцы Хмельнай, дзе тады жылі Карловічы. Разам з тым увесь гэты час ён працягваў старанна авалодваць музычный навукай; па агульнадукацыйных прадметах меў пераважна добрыя адзнакі, хоць і часта прапускаў заняткі з-за перыядычных хваробаў. Маці вельмі патрабавальна ставілася да сына, які стараўся быць сумленным і адказным вучнем і штодзённа прысвячаў некалькі гадзін музычным практыкаванням. Першы ўласны твор Мечыслава Карловіча быў напісаны прыкладна ў 1893 годзе для фартэпіяна і меў французскую назву "Chant de mai". Адным з педагогаў Мечыслава быў выдатны скрыпач-віртуоз Станіслаў Барцэвіч, які пакінуў аб сваім вучні такія ўспаміны: "Ён вылучаўся спакоем, ураўнаважанасцю, шляхетнай стрыманасцю, якія знаходзілі адлюстраванне і ў манеры



ігры. Апошняя не вызначалася нейкай асаблівай тэмпераментнасцю або віртуознасцю, аднак была вельмі высокага тэхнічнага ўзроўню, чыстай у інтанаванні, наскрозь музычнай у фразіроўцы… Нягледзячы на розніцу ва ўзросце, нас аб'ядноўвалі сардэчныя стасункі, якія грунтаваліся на пачуцці ўзаемнай сімпатыі"[140].

Як з выкладчыкамі, так і з бацькамі ў Мечыслава склаліся досыць прыязныя і даверлівыя адносіны. Аўтарытэт і шырокая эрудыцыя Яна Карловіча ў далейшым значна паўплывалі на станаўленне светапоглядаў ягонага славутага нашчадка. Вядомы музыказнаўца Адольф Хыбіньскі сведчыў, што Ян Карловіч быў не толькі віяланчэлістам, але граў таксама на аргане і фартэпіяна (часам у чатыры рукі разам з жонкай), складаў і абнаўляў уласны музычны рэпертуар, часта запрашаў у госці знаёмых музыкантаў[141]. Асаблівай пашанай у сям'і карысталася камерная музыка, у тым ліку творы Бетховена, Мендэльсона, Моцарта, Палестрыны, Гайдна.

Апроч поспехаў у музычнай сферы, Мечыслаў дэманстраваў шырокае кола зацікаўленасцей — яго вабілі фізіка з механікай, сталярства і адпачынак на прыродзе. На канікулах ён разам з маці неаднаразова бываў у Вішневе, дзе з прыемнасцю бадзяўся па лесе з кошыкам ды вандраваў па азёрнай прасторы разам з рыбакамі. Чаму кампазітар не вярнуўся ў дарослым узросце ў краіну свайго дзяцінства? Адной з галоўных прычын, на думку Хенрыка Андэрса, былі складаныя адносіны са старэйшым братам Эдмундам, які працаваў лекарам і гаспадарыў у вішнеўскім маёнтку пасля смерці бацькі. З братам яны былі поўнымі антыподамі, мелі розныя погляды на жыццё і стараліся ўсяляк пазбягаць адзін аднаго. Відаць таму пасля 1903 года Мечыслаў Карловіч ужо больш ніколі не наведваўся ў родную старонку, у паветры якой панаваў дух "нейкага неўсвядомленага, незлічонага смутку"[142]. Ваколіцы Вішнева засталіся для яго ў мінулым, раз-пораз усплываючы ў памяці і нагадваючы аб сабе ў адпаведных меладычных увасабленнях.
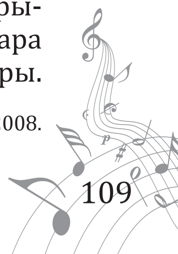


---

[140] Barcewicz S. Moje wspomnienie o Mieczysławie Karłowiczu // Muzyka. 1926. nr 3.
[141] Chybiński A. Mieczysław Karłowicz (1876–1909). Kronika życia artysty i taternika. Kraków, 1949. S. 20.
[142] Anders H. P. Mieczysław Karłowicz: Życie i dokonania… S. 374.



• М. Карловіч у ваколіцах Закапанэ.

Летам 1889 года маці вывезла дзяцей на адпачынак у Закапанэ, дзе Мечыслаў упершыню пабачыў Татры і адразу ж закахаўся ў гэтыя непаўторныя краявіды. Цікава, што старажытны Кракаў выклікаў у М. Карловіча цалкам іншае ўражанне: “Нічога там асаблівага няма, — пісаў ён да сябра Казіміра, — звычайная глуш”[143]. І гэта з улікам таго, што па ўсіх аб’ектыўных параметрах азначэнне “глуш” у той час якраз больш адпавядала вёсцы Закапанэ, далёкай ад даброт цывілізацыі. Тым не менш, для Мечыслава гэтая паездка ў значнай ступені стала лёсавызначальнай. І сапраўды, нават самае суровае сэрца не можа не ўскалыхнуцца ад спаткання з надзвычайным хараством гэтых мясцін. Карловіч, якому потым даводзілася бываць у гарах Аўстрыі і Швейцарыі, назаўжды застаўся верным свайму “першаму каханню”, бо, па словах маткі, не знаходзіў у іншых месцах чагосьці прыгажэйшага за Татры. Як слушна зазначыў сябра кампазітара Раман Кордыс, “Карловіч меў два захапленні: музыку і Татры.

[143] Цыт. пав.: Pinkwart M. Zakopiańskim szlakiem Mieczysława Karłowicza. Kraków, 2008. S. 32.
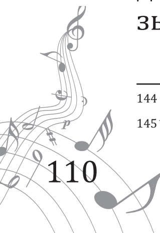


Дзве гэтыя сферы не сапернічалі паміж сабой у ягоным ментальным і псіхічным жыцці, у побыце і штодзённых занятках, наадварот — гарманічна ўзаемадзейнічалі"[144].

У 1893 годзе, пасля сканчэння прэстыжнай гімназіі пад кіраўніцтвам Войцэха Горскага, атрымаўшы атэстат сталасці, Мечыслаў Карловіч паступіў на прыродазнаўчы факультэт Варшаўскага ўніверсітэта. Годам пазней, часткова пад уплывам маці, якая прагнула бачыць у сыне віртуознага скрыпача, ён паехаў у Берлін з намерам стаць вучнем славутага Йозефа Яўхіма. Аднак, пасля няўдалай здачы экзамену, у кансерваторыю паступіць не змог і стаў браць прыватныя ўрокі ў Фларыяна Заіца, а пасля — у Генрыка Урбана, які імкнуўся ўсебакова развіваць індывідуальныя якасці вучняў, прадастаўляючы ім значную ступень свабоды. Аб сваім настаўніку малады кампазітар з вялікай павагай распавядаў у 1900 годзе ў артыкуле для папулярнага часопіса "Рэха музычнае, тэатральнае і мастацкае", да таго ж прысвяціў яму скрыпічны канцэрт A-dur, які сярод сучасных скрыпачоў лічыцца адной з вяршынь выканальніцкага майстэрства.

Адначасова Мечыслаў наведваў заняткі па гісторыі музыкі, філасофіі, псіхалогіі і…ўпадабанай ім са школьных гадоў фізікі ў Берлінскім універсітэце. За разнастайнасцю інтарэсаў пачало паступова выяўляцца і набіраць моц асноўнае прызванне Карловіча — кампазіцыя. Падчас вучобы ў Берліне ён стварыў шмат песень, у тым ліку на словы Казіміра Тэтмайера, Марыі Канапніцкай, Зыгмунта Красіньскага, а таксама серэнаду, сімфанічную ўверцюру "Б'янка з Малены", санаты, вальсы, ронда, распачаў працу над сімфоніяй "Адраджэнне". Вельмі падабалася М. Карловічу музыка Э. Грыга, і яе відавочны ўплыў быў адчувальны ў ягоных творах[145].

Скончыўшы вучобу, Карловіч вярнуўся ў Варшаву, дзе праз некалькі гадоў, у межах сваёй дзейнасці ў Варшаўскім Музычным Таварыстве, заснаваў струнны аркестр і засяродзіўся на сімфанічнай музыцы. Як адзначаюць сучасныя музыказнаўцы, "Карловіч быў дзіўным чынам падпарадкаваны

[144] Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach… S. 546.
[145] Wightman A. Karłowicz, Młoda Polska i muzyczny Fin-de-siecle. Kraków, 1996. S. 22.



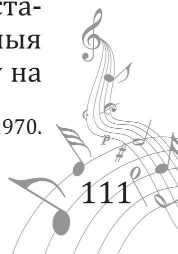


• Мечыслаў Карловіч

шапенгаўэраўскай і ніцшэанскай канцэпцыі музыкі як мастацтва, якое мае асаблівыя прывілеі ў выражэнні абсалютнай ідэі”[146]. Гэтаму спрыялі не толькі эстэтычныя погляды кампазітара, але і асабістыя якасці характару.

Кузіна кампазітара, Хелена Ромэр-Ахянкоўска адзначала, што “Мечыслаў быў скептыкам і свядома рабіў на тым акцэнт, любіў здавацца халодным, пагардліва ставіўся да палкасці — маёй і брата, вельмі рэдка і з цяжкасцю ішоў на кантакт з намі. Быў упарты, як і матка, па-тутэйшаму, па-літвінску; за зняважлівыя адносіны да яго і абразу ягоных захапленняў, грэбаванне ягонай воляй хаваў у сабе крыўду доўга. Ніколі не праяўляў выбуховасці (як ягоны брат), але мог памятаць непрыемныя выпадкі гадамі, кіснуў без усялякіх сур’езных падстаў, пазбягаў людзей і меў прэтэнзіі да блізкіх. Трэба было заўсёды нанова заваёўваць ягоныя сімпатыі… Не быў ні вясёлым, ні даверлівым, ні кампанейскім. Аднак адрозніваўся лагоднасцю і прывязанасцю да некаторых старых, з якімі бавіў час у дзяцінстве; меў глыбокія невыразныя сантыменты да Вішнева і тамтэйшага люду, з якім хадзіў на

[146] Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza / pod red. E. Dzięborwskiej. Kraków, 1970. S. 20.



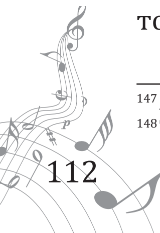
паляванне, гуляў па лясах або гадзінамі, паглыблены ў задуменне, калыхаўся на азёрных хвалях. Будучы прадуктам вырафінаванага інтэлекту, вельмі любіў прыроду і шукаў у ёй спакой…”[147].

Сяброўка сям’і Карловічаў, Аліна Свідэрска пакінула такія ўспаміны: “Вельмі высокі і худы, замкнёны ў сабе, у абыходжанні з іншымі халодны, а часам нават жорсткі, мог, разам з тым, калі хацеў, праяўляць дабрыню… Гэта быў надта складаны характар. З’яўляўся ён натурай арыстакратычнай, вынослівай, скрытнай. З’едлівы, іранічны, часам вельмі непрыемны ў стасунках, бываў разам з тым надзвычай пяшчотным і далікатным. Вельмі любіў жывёл (сабак, катоў, птушак), — гэта ў яго ад маткі; быў заўсёды добрым да дзяцей і старых. Наогул Мечыслаў быў не па гадах сур’ёзны, вельмі педантычны, кожную рэч стараўся рабіць дакладна і элегантна. Калі знаходзіўся ў добрым настроі, мог быць бязмерна забаўным. Меў адмысловы мімічны талент, умеў дэманстраваць асаблівасці маўлення і дыкцыі беларускіх сялян і мясцовых яўрэяў; у хвіліны выключнай весялосці сядаў на крэсла і так “рабіў” малпу, што ўсе пакатваліся са смеху. Быў вельмі дасціпны”[148].

Своеасаблівае пачуццё гумару кампазітара добра ілюструе такі выпадак. Аднойчы Мечыслаў, які быў заўзятым рыбаловам, сядзеў на беразе ракі з вудай, спадзеючыся налавіць фарэлі. Адпаведнага дазволу ў яго не было, таму неўзабаве з-за дрэў з’явіўся рачны вартаўнік і раззлавана запытаўся, на якой падставе адбываецца лоўля рыбы. “Шаноўны, — спакойна адказаў Карловіч, — я гэта раблю пад уплывам неадольнай, загадкавай моцы геніяльнай інтуіцыі, якая пануе над бездапаможным стварэннем”. Разгублены, збіты з панталыку вартаўнік палічыў гэтае інтэлектуальнае выказванне за нейкае новае прадпісанне, зняў капялюш і папрасіў прабачэння.

Здольнасць да іроніі аднойчы праявілася і ў творчасці — Мечыслаў напісаў жартаўлівую “Мартаўскую серэнаду з катом Es-dur” для скрыпкі і віяланчэлі, дзе выкарыстаў высокія

[147] Anders H. P. Mieczysław Karłowicz: Życie i dokonania… S. 82–83.
[148] Тамсама. S. 85–86.
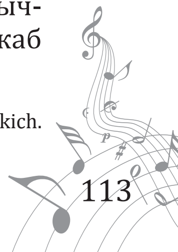


скрыпічныя гукі, якія з вялікім падабенствам імітавалі кацінае мяўканне.

Сябра М. Карловіча, Станіслаў Шумоўскі са здзіўленнем адзначаў спалучэнне артыстычных здольнасцей кампазітара з трывалым жаданнем сістэматызаваць сваё жыццё. Нягледзячы на тое, што такую з’яву, як творчае натхненне, упарадкаваць немагчыма, Карловіч, між тым, рабіў дэталёвы расклад сваіх штодзённых заняткаў, падрабязна распісваючы, колькі часу трэба прысвяціць кампазітарскай, літаратурнай, грамадскай дзейнасці, адпачынку і нават фізічным практыкаванням. С. Шумоўскі цалкам абвяргаў распаўсюджанае меркаванне аб М. Карловічу як аб эгаісце, мізантропе і меланхоліке, падкрэсліваючы, што гэта быў чалавек з моцнай воляй і нязломным характарам, занадта патрабавальны да сябе і талерантны да іншых.

Сам кампазітар так характарызаваў сваю дзейнасць: “З кожным новым творам, які я распачынаю, маю запал і веру, што будзе ён у пэўны момант адпавядаць маім намерам і майму “крэда”; з кожным скончаным творам пакутліва адчуваю, што дарога яшчэ бязмерна далёкая, можа нават бязмежная! І ўсе думкі збягаюць ад скончанай рэчы, каб звярнуцца да новага праекта і ўвасобіць яго без мінулых памылак і недахопаў. Але паўтараецца тое ж самае пастаянна і здаецца прызначэннем кожнага, хто ўсёй душой закахаўся ў мастацтва. Шчаслівыя тыя, хто па завяршэнні чагосьці прызнае, што “справа выйшла добрая” і ўмее радавацца; мне ж гэта не дадзена”[149].

Схільнасць да перфекцыянізму і прынцыповасць Карловіча неаднаразова ўскладнялі яму жыццё. У прыватнасці, ён з усёй энергіяй уключыўся ў барацьбу, што разгарнулася вакол Варшаўскай філармоніі, якой кіраваў тады Аляксандр Райхман. Маладыя польскія кампазітары спадзяваліся, што філармонія стане пляцоўкай, на якой яны змогуць прэзентаваць грамадскасці свае новыя творы. Аднак тагачаснае кіраўніцтва філармоніі, гэтая старая музычна-артыстычная “мафія”, не пайшла насустрач моладзі, і замест таго, каб

[149] Цыт. пав.: Mechanisz J. Mieczysław Karłowicz // Poczet kompozytorów polskich. Warszawa, 1993. S. 173.
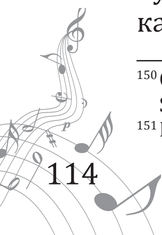


аказваць падтрымку талентам, прытрымлівалася палітыкі, скіраванай на атрыманне найбольшага прыбытку — ладзіла імпрэзы з папулярнай, лёгкай для ўспрымання большасцю музыкай, дазволіла праводзіць у будынку кінематаграфічныя сеансы, не звяртаючы ўвагу на неабходнасць развіцця класічнага мастацтва. Карловіч, з уласцівай яму з'едлівасцю, адрэагаваў на гэта смелым памфлетам і ўзнагародзіў культурнае асяроддзе тытулам "варшаўскай балоцвіны"[150].

Працуючы ў Варшаве, Карловіч не толькі займаўся грамадскай дзейнасцю і пісаў новыя творы, але і канцэртаваў. Так, у лютым 1903 года ў Залах Рэдутовых, што на Тэатральнай плошчы, адбыўся першы канцэрт заснаванага ім сімфанічнага аркестра. Аб гэтай падзеі газета "Ранішні кур'ер" пісала наступнае: "Малады кіраўнік той сімпатычнай аркестравай фармацыі, адораны кампазітар М. Карловіч, дырыжыраваў з захапленнем і, узнагароджаны за сваю працу апладысментамі, відавочна ў будучым зробіць усё, што ад яго залежыць, каб давесці свой аркестр да дасканаласці"[151]. Разам з тым, панегірыкі ў свой адрас кампазітару даводзілася чуць нячаста. У дачыненні да вялікага канцэрта пад кіраўніцтвам Карловіча, які адбыўся ў наступным, 1904 годзе, вядучае выданне — "Рэха музычнае, тэатральнае і мастацкае" — не змясціла на сваіх старонках не толькі рэцэнзіі, але нават ніводнай згадкі. Прычынай таму быў вышэйзгаданы канфлікт паміж М. Карловічам і А. Райхманам. Апошні, карыстаючыся шырокімі сувязямі ў музычным свеце, садзейнічаў ігнараванню дасягненняў кампазітара і чыніў усялякія перашкоды выкананню ягонай музыкі ў зале Варшаўскай філармоніі. Нягледзячы на гэта, Карловіч паспяхова гастраляваў у Германіі і Аўстрыі, а за перыяд 1904–1909 гадоў напісаў шэсць выдатных сімфанічных твораў.

"Паэтычная фантазія і экзальтацыя, меладычная інвенцыя, каляровасць, зменлівасць, і пры гэтым логіка музычнага руху, смеласць гарманічнага развіцця, багацце кантрапункцыйнай працы — вось найбольш істотныя рысы кампазітарскага ідэала музыкі," — сведчыць даследчык твор-

[150] Chybiński A. Mieczysław Karłowicz (1876–1909). Kronika życia artysty i taternika… S. 306.
[151] Mechanisz J. Mieczysław Karłowicz. Życie, człowiek, dzieło…. S. 44.



часці М. Карловіча Лешак Палёны[152]. Насамрэч, па ўзроўні арыгінальнасці, творчай фантазіі і ўзнёслай вытанчанасці творы М. Карловіча можна суаднесці з найлепшымі шэдэўрамі музычнага мастацтва аўтарства тых, каго ён вельмі шанаваў — П. Чайкоўскага, Э. Грыга, Р. Штрауса, Р. Вагнера ды іншых славутых майстроў. М. Карловіч быў адным з тых, хто здолеў удала ўзнесці традыцыі ўсходнеславянскага меласу на агульнаеўрапейскі ўзровень.

Неабходна адзначыць, што перыяд станаўлення М. Карловіча як кампазітара супадае з пачаткам яскравай мастацкай эпохі пад назвай "Млода Польска" і ўзнікненнем адпаведнай творчай суполкі. Карловіч, хоць фармальна і не належаў да гэтай групы, ствараў музыку ў так званым "млодапольскім" стылю, які вызначаўся рысамі неарамантызму, сімвалізму, экспрэсіянізму, мадэрнізму і дэкадансу. Гэта быў моцны подых новай эры ў культуры, акрэсленай кшталтаваннем агульнаеўрапейскага трэнду. Прастэст супраць мяшчанства, пошукі сэнсу існавання і тэма смерці займалі адно з ключавых месцаў у дзейнасці артыстычных колаў новай генерацыі.

"Смерць была адзінай прыгодай Карловіча," — адзначае Й. Экерт у анатацыі да кружэлкі з творамі кампазітара. "Смутак кіраваў ў ягоных разважаннях аб справах канчатковых і ўзнёслых, пазначаных меланхоліяй і плямай песімізму. З такіх настрояў выраслі, уласна кажучы, "Адвечныя песні"[153].

Гэты незвычайны "пантэістычны" трыпціх, задуманы ў Закапанэ, быў завершаны на пачатку 1906 года ў Варшаве. Распачынаецца твор гучаннем далікатнай мелодыі на англійскім ражку — у першай частцы, названай "Песняй аб спрадвечным смутку". У другой частцы, якая мае назву "Песня кахання і смерці", можна пачуць апрацоўку беларускай пахавальнай песні, афарбаванай гучаннем флейт. Да трэцяй манументальнай часткі — "Песні аб сусвеце" — кампазітар пакінуў каментар у лістах: "Калі знаходжуся адзін на пакручастай вышыні, маючы толькі блакітны купал нябёсаў над са-

[152] Polony L. Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza. Kraków, 1986. S. 82–84.

[153] Ekiert J. Mieczysław Karłowicz // Karłowicz M. Odwieczny pieśni; Rapsodia litewska / Orkiestra Filharmonii Narodowej w Warszawie; dyr. St. Wisłocki. Warszawa, 1966. [płyta]
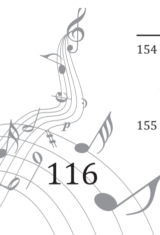


бой, а навокал — затопленыя ў моры раўнін застылыя ідалы вяршынь — тады пачынаю расплывацца ў наваколлі, якое пранікае праз усе фібры маёй душы, напаўняючы яе пяшчотным святлом і сягаючы да глыбінь, дзе ляжаць успаміны аб перажытых клопатах і болю, загойвае і ўлагоджвае іх. Моманты, перажытыя ў гэткім стане, паўстаюць нібы часовы зварот да нябыту, яны даюць спакой адносна жыцця і смерці, кажучы аб вечнай раўнавазе растварэння ў сусвеце"[154].

Асобнае месца ў творчасці М. Карловіча займае "Літоўская рапсодыя", заснаваная на аўтэнтычных беларускіх напевах, якія кампазітар добра памятаў з малых гадоў. Восенню 1906 года, знаходзячыся ў Лейпцыгу на курсе ўдасканалення дырыжорскага майстэрства, Мечыслаў піша да сябра Адольфа Хыбіньскага: "... скончыў твор, які хутчэй за ўсё назаву "Літоўскай рапсодыяй". Стараўся закласці ў яго суцэльны жаль, смутак і векавую няволю таго люду, песні якога гучалі ў маім дзяцінстве. Ці атрымалася ў мяне перадаць у форме аркестравага твора хаця б частку таго, што вісіць у паветры кожнага кутка той старонкі, аб тым судзіць не магу"[155]. Поўная драматызму і наскрозь лірычная па змесце, "Літоўская рапсодыя" стала своеасаблівай данінай памяці роднаму краю, выдатна ілюструючы ўвасабленне нацыянальнага духу ў айчыннай музыцы.

Як ужо згадвалася, назва "Літва" тут мае гістарычнае, а не этнічнае значэнне. Асноўны лейтматыў твора — мелодыя жніўнай песні "Ды пара дамоў" — нібы малюе традыцыйны беларускі вясковы пейзаж, у якім на працягу стагоддзяў мала што змянілася. У адным з падараваных камусьці з сяброў аўтографаў з фрагментам "Літоўскай рапсодыі" Карловіч пазначыў такія словы: "Жыва паўстаюць у маёй памяці пасекі, калі сонечным поўднем шуміць там вецер. Ствараецца ўражанне, быццам даносіцца адтуль шэпт нейкага зачараванага велізарнага духу. Гамоніць ён бясконца, распавядае аб спрадвечных журботных падзеях, потым енчыць, скардзіцца, пакуль не змоўкне ў далечыні. Лес стаіць,

[154] Ekiert J. Mieczysław Karłowicz // Karłowicz M. Odwieczny pieśni; Rapsodia litewska / Orkiestra Filharmonii Narodowej w Warszawie; dyr. St. Wisłocki. Warszawa, 1966. [płyta].

[155] Mechanisz J. Mieczysław Karłowicz. Życie, człowiek, dzieło… S. 138.



прасякнуты сонцам, неба ў блакіце — здавалася б, павінна тут быць радасць, але тым часам адчуваецца растоплены ў лесе і паветры нейкі невымоўны жаль, нейкая хваравітасць неўсвядомленых і незлічоных смуткаў”[156].

Наступныя два значныя творы М. Карловіча таксама вылучаюцца агульным мінорным настроем, выдатнай інструментоўкай, дасканалым паліфанізмам і… тэматыкай смерці ў якасці ідэйнага стрыжня. Ці спрабаваў малады кампазітар такім чынам асэнсаваць чалавечае існаванне або гэта адбывалася пад уплывам пануючай тады філасофіі дэкадансу — дакладна невядома. Але таямнічасць фенамена смерці не толькі авалодала думкамі кампазітара, але і прыцягнула, як магніт, трагічны фінал ягонага ўласнага быцця…

Сімфанічная паэма “Станіслаў і Ганна Асвенцымавы”, створаная кампазітарам у 1906 годзе, грунтавалася на паданні аб “польскіх Рамэа і Джульеце”: брат і сястра мелі няшчасце пакахаць адзін аднаго, аднак іх душы змаглі паяднацца толькі пасля смерці. Адна з гіпотэз, якая тлумачыць выбар Карловічам гэтай гісторыі, звяртае ўвагу на тое, што тут меліся і пэўныя асабістыя прычыны, а менавіта — колішняя закаханасць Мечыслава ў малодшую за яго на тры гады кузіну Людвіку Снядзецкую. Версія гэтая, аднак, не мае дакладных доказаў у адрозненні ад факта, які сведчыць, што ў 17-гадовым ўзросце, будучы ў Кракаве, Карловіч быў моцна ўражаны карцінай С. Бергмана — вобразам Станіслава, які ў роспачы сядзіць ля труны Ганны.

У сваю чаргу сімфанічны твор “Смутная аповесць” ілюстраваў псіхалогію самагубцы, прадстаўляў у сімвалічнай форме апошнія змаганні волі да жыцця з няўхільным намерам перайсці ў нябыт. Такія нестандартныя праявы творчай думкі разам з наватарскім, вельмі індывідуалізаваным тыпам кампазітарскай тэхнікі, узбуджалі ў грамадстве супрацьлеглыя меркаванні. Карловіча крытыкавалі за эклектызм, за падпарадкаванне найноўшым мадэрнісцкім тэндэнцыям і празмерную меланхалічнасць. Нават маці, Ірэна Сулістроўская, неяк адзначыла гэтую характэрную аса-

[156] Ekiert J. Mieczysław Karłowicz // Karłowicz M. Odwieczny pieśni; Rapsodia litewska…
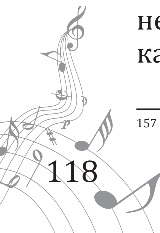


• Віла ў Закапанэ, дзе жыў М. Карловіч.

блівасць, кажучы: “Ягоная музыка, як і ён сам, да дна смутная”[157].

У 1907 годзе М. Карловіч вырашыў застацца жыць у мілым ягонаму сэрцу Закапанэ. Тут ён актыўна ўдзельнічаў у дзейнасці турыстычнай секцыі Татранскага таварыства, займаўся публіцыстыкай, фатаграфаваннем, альпінізмам, лыжным спортам, прапагандай актыўнага адпачынку на прыродзе і, безумоўна, музыкай. Адзін са знаёмых Карловіча неяк са смехам узгадваў, як аднойчы Мечыслаў павёў групу паненак на экскурсію ў горы. Маладыя жанчыны і дзяўчаты нібы сабраліся на баль — прыйшлі ў абутку з высокімі абцасамі і белымі парасонамі ад сонца. Зразумела, што ў фінале экскурсіі ад абцасаў і парасонаў мала што засталося…

Такі лад жыцця ў гармоніі з прыродай цалкам задавальняў кампазітара, які ўжо не ўяўляў сябе ў іншым асяродку. Тым не менш, перыядычна ён наведваўся ў Варшаву, дзе даваў канцэрты. Апошняя імпрэза з удзелам Карловіча ў якасці

[157] Цыт. пав.: Anders H. P. Mieczysław Karłowicz: Życie i dokonania… S. 551.



дырыжора адбылася ў Варшаўскай філармоніі 21 студзеня 1909 года. Былы апанент кампазітара, А. Райхман тады ўжо не кіраваў філармоняй, у якой, дарэчы, пачалі ўсё ж такі адбывацца змены ў лепшы бок.

Аркестр з вялікім поспехам выканаў “Адвечныя песні”, у залі доўга не змаўкалі апладысменты ўдзячных слухачоў і, здавалася, надыйшоў урэшце час, каб зорка Карловіча пачала ўваходзіць у зеніт славы…
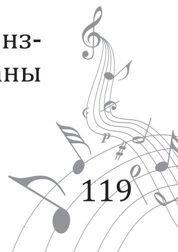
Кампазітар вярнуўся ў Закапанэ з вялікім імпэтам да новых здзяйсненняў і ўдалай пакупкай — найноўшым фотаапаратам, які ён хацеў як мага хутчэй апрабаваць. Раніцай 8 лютага 1909 года Мечыслаў, стаўшы на лыжы, выбраўся з гэтай мэтай у горы. Ягоныя вірлівыя творчыя задумы былі сканцэнтраваны на стварэнні новай сімфанічнай паэмы пад назвай “Эпізод на маскарадзе”, няскончаны рукапіс якой застаўся на працоўным стале. Побач з імі ляжаў падручнік па лыжным спорце, нейкім містычным чынам адкрыты на старонках, прысвечаных снежным лавінам.

Карловіч быў вопытным турыстам і не меў схільнасці да рызыкоўных падарожжаў. Аднак раптоўны і непрадказальны сход снегу ў ваколіцах гары Малы Касцелец, недалёка ад возера Чорны Стаў, бязлітасна спыніў жыццё вялікага творцы. Цела адшукалі праз некалькі дзён, пахаванае пад халоднымі скляпеннямі снежнай капліцы. Знойдзены ў рукзаку М. Карловіча фотаапарат не меў аніводнага пашкоджання і выдатна захаваў зробленыя ім здымкі татранскіх абшараў, якія сталі маўклівымі сведкамі заўчаснай смерці аднаго з найбольш яскравых кампазітараў пачатку XX стагоддзя.

Адзін з блізкіх знаёмых сям’і, даведаўшыся аб смерці Карловіча, тэлеграфаваў ягонай маці: “… не смею прасіць аб чымсьці, бо ведаю, што боль Твая не мае межаў. Адно толькі: выбачай гарам, якія ён так любіў”[158]. Ірэна Сулістроўская перажыла ўсіх сваіх дзяцей і сустрэла старасць у беднаце, роспачы і адзіноце.

Магіла М. Карловіча знаходзіцца ў Варшаве, на Павянзкоўскіх могілках, а на месцы ягонай пагібелі ўсталяваны

[158] Pinkwart M. Zakopiańskim szlakiem Mieczysława Karłowicza… S. 138.





• Мемарыяльны знак на месцы пагібелі М. Карловіча ў Татрах.

мемарыяльны камень, на якім, апроч старажытнага, папулярнага сярод горцаў у якасці ахоўнага сродку, салярнага знака свастыкі, знаходзіцца надпіс “Non omnis moriar” (Не цалкам я памёр). Міжволі прыгадваюцца словы іншага генія, А. Пушкіна: “Не, цалкам не памру, у запаветнай ліры душа працягне жыць…” І сёння, калі мы слухаем творы М. Карловіча, за стракатым, эмацыянальна насычаным музычным палатном спакваля праяўляецца вобраз аўтара, які быў прадвеснікам чарговага этапу развіцця музычнага мастацтва, сцвярджаючы, што яно “… павінна пайсці і пойдзе новымі шляхамі, і у памкненні гэтым не стрымае яго грамада цемрашальцаў, як рука чалавека не можа затрымаць сонца і зорак у іхнім руху”[159].

[159] Karłowicz M. Henryk Urban // Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne. 1900. nr 52. S. 617–618.

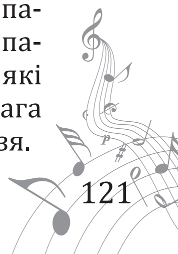
ЯН ТАРАСЕВІЧ. АПОШНІ РАМАНТЫК

Айчыны голас — голас лепшай музы.
П’ер-Жан Беранжэ. “Дамоклаў меч”



яма прарока ў сваёй Айчыне” — гэты пастулат добра вядомы кожнаму з нас, але калі размова ідзе аб творчых асобах, ён набывае амаль статус закона. Чаму да гэтага часу мы так і не навучыліся своечасова заўважаць, шанаваць і ствараць належныя ўмовы працы для людзей, якія самаадданай дзейнасцю праслаўляюць родны край, фарміруюць скарбніцу духоўнай культуры беларускай нацыі — гэтае парадаксальнае па сутнасці пытанне працягвае няўмольна вылучацца, як знак небяспекі на фоне шырокамаштабнага будаўніцтва сучаснай культурнай прасторы.

Кампазітар, піяніст і педагог Ян Тарасевіч (1893–1961) — адзін з тых сціплых творцаў, якія ніколі не імкнуліся да ўсеагульнага прызнання і адзначэння сваіх заслуг, хоць апошнія, між тым, аб’ектыўна з’яўляюцца даволі значнымі. Гэтае імя, пасля доўгага забыцця, пачало зноў згадвацца ў асяроддзі музыказнаўцаў у пачатку 90-х. Амаль праз сорак гадоў пасля смерці Тарасевіча выйшла першая кружэлка з ягонымі вакальнымі і інструментальнымі творамі. Потым пабачылі свет працы Г. Кандрацюк і В. Скорабагатава, прысвечаныя кампазітару. Аднак гаварыць аб канчатковым вяртанні Яна Тарасевіча ў свет беларускай музычнай культуры пакуль рана — большасць суайчыннікаў паранейшаму нічога не ведае аб чалавеку, які быў адной з ключавых фігур прафесійнага музычнага мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя.
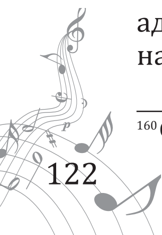


Нарадзіўся будучы выдатны піяніст і кампазітар 23 верасня 1893 (па іншай версіі — 1889) года ў вёсцы Саколка, якая знаходзіцца на Беласточчыне. Ягоны бацька, Аляксей Тарасевіч, праваслаўны шляхціч з Мінскай губерні, быў вайскоўцам, неаднаразова ўзнагароджваўся медалямі. Маці, Марыя, была каталіцкага веравызнання і паходзіла са старажытнага шляхецкага роду Кушаляў з Гродзенскай губерні. У сям'і Тарасевічаў было чацвёра дзяцей, сярод якіх Ян з'яўляўся самым малодшым і самым адораным.

Як звычайна прынята ў шляхецкіх сем'ях, дзеці атрымоўвалі першапачатковую хатнюю адукацыю і абавязкова вывучалі музычную грамату. Яшчэ зусім маленькі Ян спачатку проста назіраў за заняткамі старэйшай сястры Ганны, а потым і сам спрабаваў граць на раялі. Ва ўзросце сямі гадоў ён ужо добра ведаў ноты і нават спрабаваў сачыняць музыку, да таго ж меў абсалютны слых. Упадабанай цацкай для хлопчыка была музычная табакерка, дзе захоўваліся бацькавы папяросы. Гэты "чароўны куфэрак" аказваў на малога магічнае ўздзеянне — Ян любіў адчыняць табакерку і прыслухоўвацца да дзівосных гукаў. Апроч таго, тая табакерка была найноўшай мадэллю, дзе можна было змяняць кружэлкі з запісамі. Пазней, будучы ўжо сталым кампазітарам, Тарасевіч стварыў дзве сюіты для фартэпіяна ў стылі мелодый для табакерак XVIII стагоддзя, абагульненых пад назвай "Магазін пласцінак для музычных куфэркаў"[160].

1900 год прынёс у сям'ю Тарасевічаў вялікае гора: спачатку цяжка захварэла і неўзабаве памерла ад раку маці, а літаральна праз два тыдні ад сардэчнага прыступу раптоўна загінуў бацька. Дзеці, якія на той час знаходзіліся ў Пскове, засталіся сіротамі. Дзякуючы намаганням добрага знаёмага сям'і, студэнта Пецярбургскага політэхнічнага інстытута Льва Ляшука, удалося знайсці стрыечную сястру маткі — Леакадзію Улазоўскую і яе мужа, калежскага радцу Нічыпара Улазоўскага, якія сталі апекунамі дзяцей. Вядома, што адносіны з апекунамі ў дзяцей склаліся добрыя, і Ян звычайна называў Нічыпара Улазоўскага дзядзькам, а ягоную жонку

[160] Скорабагатаў В. Абышоўся без славы…: Кампазітар Ян Тарасевіч. Мінск, 2001. С. 8.
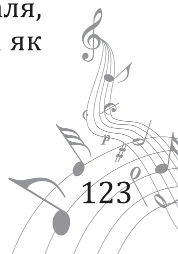


Леакадзію — маці. Менавіта Леакадзія Улазоўская дамаглася таго, каб дзецям была прызначана спецыяльная пенсія і яны змаглі атрымаць вышэйшую адукацыю.

Сыноў Аляксея Тарасевіча аддалі на выхаванне ў прэстыжную вучэльню — кадэцкі корпус у Пскове, але ў хуткім часе перавялі бліжэй да дому, у Полацк. У кадэцкім корпусе быў свой аркестр, ладзіліся літаратурна-музычныя вечарыны і спектаклі, што не магло не паўплываць на вызначэнне будучай прафесіі для Яна Тарасевіча.

Выдатныя музычныя здольнасці хлопца загадзя акрэслілі далейшы лёс. Яшчэ ў дзесяцігадовым узросце ён выконваў вальсы Ф. Шапэна, Другую расподыю Ф. Ліста, авалодаў скрыпкай і атрымаў мянушку "вундэркінд". Лагічным працягам такога імпэту было паступленне ў Пецярбургскую кансерваторыю на фартэпіянны факультэт. Сам Тарасевіч узгадваў: "... Калі паўстала пытанне, дзе ісці, я, набраўшыся адвагі, заявіў, што не хачу ісці ні на ваенную, ні на грамадзянскую службу і што адзінае маё жаданне заўсім аддацца музыцы"[161].

У Пецярбургскай кансерваторыі Тарасевіч вучыўся спачатку ў класе прафесара М. Абрамычава, сябра П. Чайкоўскага, а потым — у класе прафесара М. Быстрова. Кансультаваўся таксама ў шапэністкі Г. Есіпавай, слухаў курс па музычнай тэорыі ў выкладанні знакамітага Аляксандра Глазунова. Заканчэнне вучобы па класу фартэпіяна было адзначана выкананнем Чацвёртага фартэпіяннага канцэрта А. Рубінштэйна, атрыманнем інструмента ў якасці ўзнагароды і запрашэннем выкладаць у прыватнай школе М. Быстрова. Гэтая музычная школа лічылася адной з найбольш аўтарытэтных устаноў адпаведнага кірунку і карысталася вялікай папулярнасцю сярод жыхароў Пецярбурга, бо ў ёй выкладалі лепшыя педагогі. Працуючы там, Тарасевіч нанова паступіў у кансерваторыю, каб заняцца больш дэталёвым вывучэннем гісторыі музыкі і кампазіцыі. Заняткі на кампазітарскім аддзяленні, у класе прафесара Язэпа Віталя, сфарміравалі асноўныя творчыя арыентацыі Тарасевіча як кампазітара.

[161] Скорабагатаў В. Абышоўся без славы...: Кампазітар Ян Тарасевіч... С. 10.



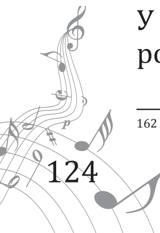


• Ян Тарасевіч у маладосці (1922 г.).

Прафесар Я. Віталь імкнуўся бараніць сваіх вучняў ад небяспечных, на ягоную думку, заходніх тэндэнцый мадэрнізму, але рабіў гэта далікатна, без уціску, падкрэсліваючы: “Я мірыўся з магчымым: не дазволіць укараніцца анархізму, падтрымаць гегемонію формы, выступаць супраць ілагізму. А ў астатнім — даць свабоду кожнай сапраўднай упэўненасці. Дзе ж гэтай не знаходзіў — паказваў на бясплённасць пераймання незразумелага”[162]. Аўтарытэт прафесара садзейнічаў таму, што Тарасевіч стаў гарачым прыхільнікам класічных формаў і рамантычнага кірунку ў музыцы, і ў пэўным сэнсе застаўся на пазіцыях здаровага кансерватызму, свядома пазбягаючы распаўсюджанага тады навамоднага эксперыментатарства.

Падчас студэнцкіх вакацый Ян ездзіў збіраць фальклор па Беларусі, асабліва добра арыентаваўся ў аўтэнтычных спевах Беласточчыны — ведаў шмат мелодый, іх асаблівасці, дасканала валодаў мясцовымі беларускімі гаворкамі і дыялектамі. У гэты час ён пачаў рабіць і ўласныя апрацоўкі беларускіх народных песень, якія разам з класічнымі музычнымі творамі

[162] Скорабагатаў В. Абышоўся без славы..: Кампазітар Ян Тарасевіч.. С. 34.



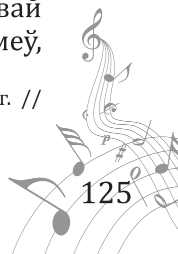
былі для Тарасевіча крыніцай натхнення на ўсё жыццё. “У астатнія два гады перад вайной, паддаўшыся ўплыву прафесара Віталя, я ўглыбіўся ў нашу нацыянальную музыку. У гэтым кірунку працую і да сягоння,” — пісаў Тарасевіч у чэрвені 1920 года міністру асветы БНР, рэктару Мінскага педагагічнага інстытута Вацлаву Іваноўскаму[163].

Апроч таго, кампазітар меў шырокае кола інтарэсаў і часта ўдзельнічаў у разнастайных культурных імпрэзах. Музычны талент Тарасевіча звярнуў на сябе ўвагу такіх майстроў, як Сяргей Рахманінаў і Ян Сібеліюс. Сярод знаёмых Яна быў і Уладзімір Маякоўскі. Зрэшты, да творчасці апошняга Тарасевіч ставіўся трохі скептычна, бо не ўспрымаў авангардызму. З іншага боку, нельга было назваць яго чалавекам абмежаваным — ён цікавіўся новымі плынямі ў мастацтве, у прыватнасці захапляўся фантастычнай літаратурай, асабліва творамі Г. Уэлса[164]. Таксама любіў наведваць “храм Мельпамены” і меў сяброў сярод актораў тэатра Станіслаўскага, у тым ліку Апалона фон Вітэ. Тарасевіч шмат часу прысвячаў вывучэнню гісторыі, спрабаваў сам пісаць вершы, маляваць. Але, безумоўна, на першым месцы для яго заставалася музыка.

У 1915 годзе Тарасевіча забралі на вайсковую службу і адправілі на фронт, дзе ён быў паранены. За ўдзел у баявых дзеяннях яго ўзнагародзілі Георгіеўскім крыжам, які Тарасевіч спачатку не хацеў браць, бо лічыў атрыманне ордэну выпадковасцю. Пасля працаваў у Чырвоным Крыжы і Камітэце дапамогі ахвярам вайны, ездзіў з мастакамі і артыстамі па Расіі з мэтай збору гуманітарнай дапамогі.

Тарасевіч быў добра знаёмы з сям’ёй расійскага імператара і нават меў свой пакой у Зімнім палацы. Яму давялося стаць непасрэдным сведкам рэвалюцыйных падзей у Пецярбургу. Увечары 25 красавіка 1917 года Тарасевіч вяртаўся дадому і заўважыў велізарны натоўп, які рушыў да палаца. Ён міжволі апынуўся ў сярэдзіне і быў вымушаны рухацца разам з ім. Пазней даведаўся, што браў удзел у штурме Зімняга палаца. Калі ж пабачыў, што бальшавікі выразаюць скуру з палацавай мэблі і цягнуць адтуль усё, што трапіць пад руку, зразумеў,

[163] Тарасевіч Іван. Ліст у Менскі педагагічны інстытут ад 12 чэрвеня 1920 г. // Беларускі дзяржаўны архіў. Ф. 221. Воп. 2. Спр. 16а. Арк. 48.
[164] Kondratiuk H. W stronę Tarasiewicza. Białystok, 2002. S. 62.



што адбываецца нешта нядобрае. А раніцай прыйшоў да яго ў пакой чалавек з ружжом і сказаў: "Барын, матляй адсюль, пакуль цэлы!". Тарасевіч як нашчадак шляхцічаў вымушаны быў з'ехаць з Пецярбурга разам з Сяргеем Рахманінавым[165].
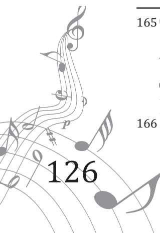
Так Тарасевіч апынуўся спачатку ў Мінску, дзе, па некаторых звестках, удзельнічаў у стварэнні Беларускай Народнай Рэспублікі, а ў 1919 годзе вярнуўся ў сямейны маёнтак у Шындзелі, што ў Сакольскім павеце, які на той час ужо быў абрабаваны і часткова зруйнаваны ў выніку ваенных падзей. Цікава, што знаходзячыся большую частку жыцця на тэрыторыі роднай Сакольшчыны, Тарасевічу давялося жыць у межах сямі дзяржаўных формаўтварэнняў. Спачатку гэта была Расійская імперыя, пасля — нямецкая акупацыя, потым адпаведна БНР, ІІ Рэч Паспалітая, БССР, зноў нямецкая акупацыя і нарэшце — Польская Рэспубліка…

Цяжкія міжваенныя часы вызначаліся небяспекай для жыцця не толькі з боку тых, хто меў зброю, але і з боку простага люду, які жыў у галечы і зайздросціў панам, у лік якіх трапляў Тарасевіч са сваёй маёмасцю. Мірaслаў Кулікоўскі, сын сябра Я. Тарасевіча Вітольда Кулікоўскага, адзначае: "Калі меў хтосьці маёнткі — ужо быў ворагам народа. Былі такія часы, калі чалавек, як мыш пад мятлой сядзеў. Калі нехта не дагаджаў, дык яго, як сабаку, можна было забіць… "[166]. Аднойчы і Тарасевіч апынуўся на мяжы пагібелі: увечары да яго ў хату ўварваліся двое ўзброеных мужчын, завялі ў лес, прымусілі рыць магілу і хацелі расстраляць. Аднак, пашчасціла: Тарасевіч вельмі добра ведаў лес, таму, скарыстаўшыся зручным момантам, спрытна сігануў праз карчы і ўцёк ад забойцаў.

У лютым і красавіку 1919 года Тарасевіч напісаў два рамансы на вершы Максіма Багдановіча: "Песня" ("Даўно ўжо целам я хварэю…" — памяці Грыкоўскага) і "Восеньская песня" ("Плакала лета, зямлю пакідаючы…"). У гэтым жа годзе былі створаны і харавыя партытуры: "Што ж вы, хлопцы,

[165] Творца і ягоная музыка як закладнікі гістарычнага лёсу нацыі, альбо Вяртанне Яна Тарасевіча: гутарка Вячаслава Ракіцкага з Віктарам Скарабагатавым / Радыё Свабода [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://archive.svaboda.org/programs/atlan/2001/04/20010419095129.asp/. Дата доступу: 04.04.2010.

[166] Kondratiuk H. W stronę Tarasiewicza … S. 27.



спахмурнелі?" на вершы Якуба Коласа, "Песні жальбы" на вершы Коласа і Францішка Багушэвіча. Беларуская нацыянальная ідэя, распаўсюджванне якой тады дасягнула небывалага ўздыму, захапіла і Тарасевіча, які спрабаваў адлюстраваць яе ў музыцы. У гэты ж час кампазітар працаваў у адной з Гродзенскіх школ, дзе кіраваў хорам беларускай песні.
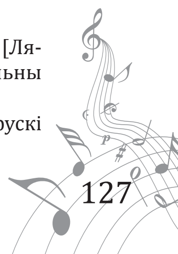
Рэзідэнт Беларускага Камітэта ў Варшаве Янка Натусевіч у справаздачы аб паездцы па Аўгустоўскім, Сакольскім, Беластоцкім і Бельскім паветах пакінуў такі водгук аб кампазітары: "...I не толькі ёсць чыста беларускія аазісы паміж сялян. Спатыкаюцца інтэлігенты. Так, адзін з іх, п. Тарасевіч, артыста-мастак у музыцы, даў мне свае беларускія кампазіцыі дзеля выдання іх..."[167].

Вясной 1920 года тагачасны рэктар Мінскага педагагічнага інстытута Вацлаў Іваноўскі намагаўся стварыць Беларускі нацыянальны ўніверсітэт, накшталт славутага Віленскага ўніверсітэта імя Стэфана Баторыя. Прафесарскія пасады былі прапанаваны Браніславу Тарашкевічу, Максіму Гарэцкаму, Яўхіму Карскаму, Мікалаю Байкову, Канстанціну Гадыцкаму-Цвірку, Ігнату Абдзіраловічу (Канчэўскаму) і іншым выдатным дзеячам беларускага Адраджэння. Не застаўся ў баку і Ян Тарасевіч — яму была прапанавана пасада дэкана музычнага факультэта. Гэтую ідэю кампазітар успрыняў з натхненнем і ў адказ напісаў: "Хоць Менск крыху і задалёка ад маёй мясціны, дзе ў мяне ёсць невялічкая зямельная ўласнасць, але маючы на ўвазе прапанаваную мне дзейнасць, якая знаходзіцца ў межах любімай маёй працы, я з ахвотаю згаджаюся пераехаць у Менск. Што датычыць матэрыяльнага забеспячэння, то многага я не жадаю, бо жыццёвыя патрэбы мае даволі сціплыя"[168].

Але планам па стварэнні нацыянальнага ўніверсітэта не было наканавана ўвасобіцца ў рэчаіснасць, а Тарасевіч так і не паспеў рэалізаваць запрашэнне Вацлава Іваноўскага. Ваенна-палітычныя падзеі прывялі да скасавання гэта-

[167] Натусевіч Я. Даклад-справаздача старшыні Беларускага камітэта ў Варшаве [Лявону Вітан-Дубейкаўскаму], м. Варшава, ад 23 лютага 1920 г. // Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. Ф. 368. Воп. 1. Спр. 9. Арк. 37.

[168] Тарасевіч І. Ліст у Менскі педагагічны інстытут ад 12 чэрвеня 1920 г. // Беларускі дзяржаўны архіў. Ф. 221. Воп. 2. Спр. 16а. Арк. 48.



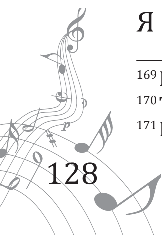
га праекта, а прафесарскі склад быў пазней рэпрэсіраваны савецкімі ўладамі. Ехаць у БССР было б самагубствам, бо з нагоды шляхецкага паходжання Тарасевіч трапляў у лік класавых ворагаў савецкага народа. Да таго ж, ва ўмовах панавання новай парадыгмы "хто быў нічым, той стане ўсім", чалавеку, які меў бліскучыя кампазітарскія і выканальніцкія здольнасці, проста зайздросцілі тыя, хто быў такімі якасцямі абдзелены.

Па Рыжскай мірнай дамове 1921 года частка беларускіх зямель, у тым ліку і маёнтак Шындзель, была ўключана ў тэрыторыю Польшчы, адпаведна ўладальнік маёнтка аўтаматычна стаў грамадзянінам ужо іншай дзяржавы. З аднаго боку, кампазітар пазбегнуў трагічнага лёсу многіх беларускіх інтэлігентаў, шчыра адданых Беларушчыне, з другога — апынуўся ў дзяржаве, таксама далёкай на той час ад ліберальнага стаўлення да ўсяго беларускага. Чыноўнікі беларускага ІнБелКульта ігнаравалі кампазітара, таксама не прыносілі поспехаў і пазнейшыя звароты да польскага Саюза кампазітараў. І Тарасевіч, які застаўся жыць на Сакольшчыне як пустэльнік, пачаў пісаць творы "да шуфляды". Як піяніст ён зрэдку браў удзел у дабрачынных канцэртах, выконваў Бетховена, Ліста, Грыга, Шапэна, Шуберта і іншых блізкіх ягонаму духу рамантыкаў. "Мадэрністаў не выконваю", — адзначаў ён падчас выступленняў. І жартаўліва дадаваў: "Не дарос!"[169]

Асноўным сродкам задавальнення жыццёвых патрэб стала для яго педагагічная дзейнасць. Ён шмат працаваў з дзецьмі, якіх вельмі любіў. Не далучыўшыся да "чырвоных" і не прыняўшы ідэі "белага руху", Тарасевіч усё жыццё мусіў сцвярджаць: "Я — беларус, але грамадзянін Польшчы" [170].

Дарэчы, вучань Я. Тарасевіча, знакаміты дырыжор Ежы Максымюк, хоць і нарадзіўся ў Гродне і жыў там з бацькамі да пачатку Другой сусветнай вайны, ад "беларускасці" адасабляецца і зазначае: "Калі хтосьці зараз пытае, дзе я нарадзіўся, адказваю што ў Беластоку. З Гродна мусіў уцякаць, да таго ж тое месца ўжо не ляжыць у Польшчы. Быць беларусам? О, не. Я — беластаччанін"[171].

[169] Цыт. пав.: Скорабагатаў В. Абышоўся без славы..: Кампазітар Ян Тарасевіч.. С. 34.
[170] Тамсама. С. 42.
[171] Цыт. пав.: Maksymiuk na maksa / oprac. E. Piasecka. Isabelin, 2002. S. 14.
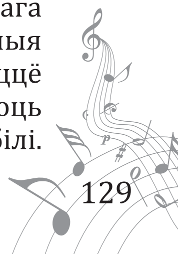




• Я. Тарасевіч разам з вучнем Ю. Максымюком у Беластоку

У Шындзелі Я. Тарасевіч прабыў да пачатку Другой сусветнай вайны і стварыў у гэты перыяд мноства новых музычных твораў. На жаль, значная частка з іх потым загінула разам з маёнткам. Некаторыя Тарасевічу ўдалося аднавіць па памяці, аднак узгадаць усё страчанае было абсалютна немагчыма. Заўсёды балюча перажываць страту ўласных рукапісаў, якія, хоць і згодна з вядомым выказваннем "не гараць", але ж таксама губляюцца ў нетрах часу. Вядомы і такі выпадак: аднойчы кампазітар купіў на рынку мяса, якое… было загорнута ў нотную паперу з ягонымі нататкамі.

Аб тым, якім чалавекам быў Ян Тарасевіч, вядома з успамінаў сяброў, суседзяў, вучняў. Усе яны з вялікай прыязнасцю згадваюць аб станоўчых рысах характару, аб фанатычным захапленні музыкай і надзвычайнай любові да роднай беларускай культуры, мовы, гісторыі. Так, Тамара Пашынская, суседка і добрая знаёмая Тарасевіча кажа: "Спадар Тарасевіч быў адным з самых лепшых сяброў майго першага мужа. Мы часта сустракаліся. Спадар Тарасевіч граў модныя тады вальсы, фрагменты вядомых опер… Усё ягонае жыццё было цалкам запоўнена музыкай. Ён быў таварыскім, хоць разам з тым ціхім і сціплым чалавекам. Усе яго вельмі любілі.
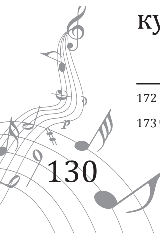




• Ян Тарасевіч.

Быў вельмі цікавым суразмоўцам, і з ім можна было дыскутаваць на розныя тэмы, не толькі аб музыцы. Часта мы вялі гутаркі аб літаратуры… Ён ведаў шмат беларускіх народных песень, валодаў літаратурнай беларускай мовай, хоць размаўляў таксама і па-руску”[172]. А былы парабак Тарасевіча Эдвард Шчасновіч дадае: «Спадар Тарасевіч быў чалавекам вучоным, меў музычную адукацыю. Многа ў маю галаву ўклаў асветы. Не быў ганарлівым, размаўляў са мной, як з роўным… Быў ён бландзінам, валасы зачэсваў уверх, стрыгся пад вожыка. Сярэдняга росту, такі сабе на розуме, з акруглым тварам. Нармальны быў чалавек, не худы.. Прыязджала да яго спадарыня з дзяўчынкай і казала той сваёй дзяўчынцы: “Гэта твой тата”»[173].

Аб асабістым жыцці Яна Тарасевіча звестак зусім мала. Некаторы час жыў ён разам з прыгожай, значна маладзейшай за яго жанчынай у неафіцыйным шлюбе, ад якой меў дачку Таццяну. Дачка выйшла замуж за вайскоўца і пераехала ў

[172] Цыт. пав.: Kondratiuk H. W stronę Tarasiewicza … S. 40.
[173] Тамсама. S. 14–15.

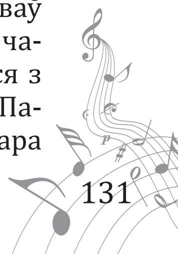


Савецкі Саюз. Таксама быў сын, які нарадзіўся ў Саколцы, але як яго звалі і што з ім сталася — дакладна невядома. Нягледзячы на тое, што звонку Тарасевіч быў досыць прывабным чалавекам, галоўнай пасіяй на працягу ўсяго жыцця для яго ўсё ж такі была музыка.

Восенню 1939, з пачаткам ваенных дзеянняў, Тарасевіч, узяўшы толькі невялічкі чамаданчык з самымі неабходнымі рэчамі, выехаў спачатку ў Вільню, а потым у Рыгу, дзе жылі сястра Ганна і былы настаўнік Я. Віталь. У Латвіі Тарасевіч займаўся выкладаннем музыкі, а ў дадатак маляваннем — асабліва добра ў яго атрымліваліся партрэты. Неўзабаве ў Латвіі замацавалася савецкая ўлада, і былога шляхціча Тарасевіча пачалі выклікаць на допыты супрацоўнікі НКУС. Прыйшлося зноў з'язджаць, і ў 1941 кампазітар вярнуўся ў Саколку. Але роднага дома Тарасевіча на звыклым месцы не аказалася — яго разабралі на часткі, з якіх быў пабудаваны мост праз рэчку. Некаторы час Ян Тарасевіч жыў у свайго былога эканома Лявіцкага, а потым уласнымі рукамі збудаваў невялічкую хатку, у якой і бавіў час да канца вайны. Потым ён хацеў перанесці гэтае збудаванне на месца зруйнаванага маёнтка ў Шындзелі, але мясцовае кіраўніцтва не толькі забараніла яму гэта рабіць, а яшчэ і адабрала зямлю з апошняй маёмасцю.

Яшчэ ў час вайны да кампазітара звярталіся з прапановамі "супрацоўніцтва" з арганізацыямі, якія спадзяваліся ва ўмовах нямецкай акупацыі аднавіць беларускую дзяржаўнасць. Пасля вайны да "супрацоўніцтва" пачалі схіляць ужо новыя польскія ўлады. Тарасевіч, як і належыць кожнаму сумленнаму чалавеку, кожны раз адмаўляўся ад такіх сумніўных прапазіцый. У выніку яго пачалі выганяць па-за межы Сакольскага павета, і кампазітар апынуўся ў Беластоку.

Тут ён быў чалавекам новым, і знайсці працу па профілі было няпроста. Спачатку Тарасевіч граў на піяніна ў рэстаранным ансамблі, потым уладкаваўся ў музычную школу, дзе і працаваў да пенсіі. Жыў вельмі сціпла, нават гатаваў сабе сам. Нягледзячы на відавочную патрэбу ў сродках, часта адмаўляўся браць грошы за выкладанне, займаючыся з дзецьмі зусім бясплатна і разам з тым з поўнай аддачай. Паступовa аўтарытэт Тарасевіча як выкладчыка і кампазітара
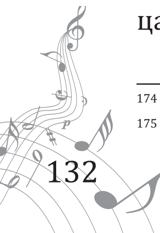


ўсё больш узрастаў, што выклікала незадаволенасць сярод некаторых ягоных калег. Вучань Тарасевіча, лаўрэат міжнародных конкурсаў, выкладчык Музычнай акадэміі ў Беластоку Збігнеў Папельскі ва ўспамінах адзначаў: "Ніколі не было такога, каб прафесар не меў для нас часу. Заняткі маглі доўжыцца па чатыры-пяць гадзін. І гэта з улікам таго, што Тарасевіч яшчэ паспяваў штосьці кампанаваць і паказваў нам свае новыя творы. Я быў вучнем таксама і ў Соф'і Франкевіч, але яна была даступна толькі два разы на тыдзень па 45 хвілін. Тарасевіч жа быў даступны non stop. Я мог устаць зранку і адразу ісці да яго, і такія візіты маглі займаць нават цэлы дзень… Яму зайздросцілі. Бо ён быў самім сабой, выкладаў, не дапускаў сваволстваў, спакойны быў чалавек. Меў уласныя меркаванні. Можа, некаторым не падабалася, што людзі яго любяць…"[174].

Славуты дырыжор Ежы Максымюк, якога Тарасевіч называў проста Юркай, так апісвае ўзаемаадносіны з настаўнікам: "Сёстрам Франкевіч я не вельмі падабаўся, а вось Тарасевіч паверыў у мае здольнасці. Яго доўгі час не прызнавалі за сапраўднага кампазітара, бо ён пісаў традыцыйна, што тады лічылася за кансерватызм. Мне было пятнаццаць, яму — за шэсцьдзесят. Падзялялі нас гады, аб'ядноўвалі інтарэсы. Ніколі ўзрост не быў для мяне істотным. Галоўным было тое, што Тарасевіч граў на фартэпіяна, і я таксама. Ён кампанаваў і я кампанаваў, пачынаючы з трынаццаці гадоў… Зараз у музыцы ўсё так заблытана… Але "старыя", пострамантычныя кампазіцыі Тарасевіча падаюцца мне больш цёплымі за халодныя авангардныя творы…"[175]. Апроч таго, Максымюк часта казаў у інтэрв'ю, што менавіта дзякуючы Тарасевічу "ён стаў тым, кім стаў". Бо калі б не падтрымка і дапамога настаўніка, давялося б яму да гэтага часу пілаваць дошкі ў беластоцкім тартаку, а не ездзіць з канцэртамі па ўсім свеце…

З асаблівай цеплынёй успамінае свайго выкладчыка і Анатоль Чэрапіньскі, які, жывучы ў Любліне, больш за трыццаць гадоў старанна захоўваў рукапісы кампазітара, каб

[174] Цыт. пав.: Kondratiuk H. W stronę Tarasiewicza … S. 91–92.
[175] Цыт. пав.: Maksymiuk na maksa … S. 14-15.
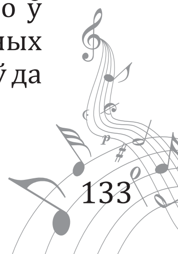


урэшце перадаць іх у Беларусь. “Прафесар не шукаў славы, — кажа ён. — Музыка была для яго найважнейшай. Ён гэтым адпачываў, жыў…”[176].

У Беластоку кампазітар напісаў шмат новых твораў, сярод якіх: дзіцячыя альбомы, дзве “Сюіты”, “Вялікі вальс-саната”, “Тарантэла”, цыклы прэлюдый, вальсаў, мазурак, эцюдаў, а таксама рамансы і песні, у тым ліку і на ўласныя вершы. Багатая фантазія, меладызм, тэхнічная дасканаласць як у кампазіцыі, так і ў выкананні былі тыповымі рысамі ягонай творчасці. Тарасевіч мэтанакіравана выкарыстоўваў беларускі фальклор, што асабліва адчуваецца ў такіх творах, як “Беларуская фантазія”, эцюд VIII па матывах народнай песні “Цераз рэчаньку”, п’еса ў чатыры рукі на мелодыю народнай песні “Наша бабка” і мностве іншых.

Яшчэ напярэдадні Другой сусветнай вайны Я. Тарасевіч сабраў шмат фальклорнага матэрыялу ў ваколіцах Бельска-Падляшскага і выдаў асобным зборнікам. На жаль, гэты зборнік, як і шэраг іншых твораў кампазітара, знаходзіцца ў ліку страчаных. З усёй багатай спадчыны Яна Тарасевіча захавалася толькі 110 твораў: харавыя — на вершы беларускіх паэтаў; вакальныя — на вершы беларускіх, польскіх і рускіх паэтаў; камерныя творы для струнных інструментаў, ансамблі; але, бадай, самы вялікі творчы скарб — фартэпіянны (перш за ўсё кампазіцыі для фартэпіяна-сола вышэйшай мастацкай і тэхнічнай складанасці). Варта заўважыць, што ў першай палове XX стагоддзя Я. Тарасевіч быў адзіным беларускім творцам, які пісаў п’есы для фартэпіяна-сола. Іх, у прыватнасці, высока ацэньваў знакаміты Дзмітрый Шастаковіч.

А вядомы беларускі кампазітар, прафесар Беларускай акадэміі музыкі Ігар Алоўнікаў, у дачыненні да эстэтычных вартасцей твораў Яна Тарасевіча прадставіў такую характарыстыку: “Творчая спадчына гэтага таленавітага мастака, незапатрабаваная пры яго жыцці і амаль невядомая сучаснаму слухачу, з’яўляецца неад’емнай часткаю беларускай нацыянальнай культуры… Неабходна мець на ўвазе, што ў творчасці Яна Тарасевіча моцна спляліся прыкметы розных мастацкіх эпох і з’яў: ад пранікнёнага лірызму рамантыкаў да

[176] Цыт. пав.: Kondratiuk H. W stronę Tarasiewicza … S. 56.
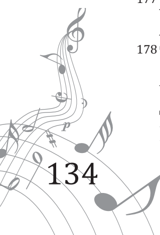


абвостранай уражлівасці XX стагоддзя, ад немудрагелістасці народных скокаў да складанай архітэктонікі буйных формаў. Шчыра даверлівы характар музыкі, імправізацыйны метад выкладання думкі, дэкламацыйная прырода і славянскі (найчасцей заходнебеларускі) каларыт меласу ў ягоных сачыненнях патрабуюць ад выканаўцы не толькі ўважліва чуйнага вывучэння нотнага тэксту, але і самастойнага творчага пошуку з дапамогаю інтуіцыі, фантазіі і густу. Толькі тады можа з’явіцца мастацкі вынік, які задаволіць і выканаўцу, і яго аўдыторыю”[177].

Ян Тарасевіч памёр, не дачакаўшыся прызнання, — ад сардэчнага прыступу 18 чэрвеня 1961 года і быў пахаваны на праваслаўных могілках у Саколцы, у якой нядаўна імем кампазітара назвалі адну з вуліц. Праз усё жыццё ён пранёс любоў да роднай зямлі і беларускай культуры, у рэчышча здабыткаў якой зараз вяртаюцца ягоныя творы. Як справядліва зазначыў В. Скорабагатаў, “лёс Тарасевіча — знак эпохі для беларусаў. Пакуль наша дзяржава не будзе стаяць на пазіцыях сваёй філасофіі, свайго мастацтва, свайго гледзішча на быццё, да таго часу ў нас не будзе міжнароднага прызнання”[178].

Ян Тарасевіч, апошні рамантык айчыннай фартэпіяннай музыкі XX стагоддзя, мусіць нарэшце патрапіць пад промні славы і заслужана заняць ганаровае месца сярод найлепшых прадстаўнікоў народа, душу якога ён так цудоўна выразіў у сваіх творах…

[177] Алоўнікаў І. Ад рэдактара // Ян Тарасевіч. Песня кахання. Творы для фартэпіяна / Архіў Беларускай Капэлы. Мінск, 2001.

[178] Творца і ягоная музыка як закладнікі гістарычнага лёсу нацыі, альбо Вяртанне Яна Тарасевіча: гутарка Вячаслава Ракіцкага з Віктарам Скорабагатавым / Радыё Свабода [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://archive. svaboda. org/ programs/atlan/2001/04/20010419095129. asp/. Дата доступу: 04.04.2010.
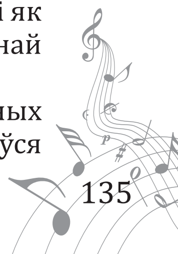


БРАНІСЛАЎ РУТКОЎСКІ. НЯСТОМНЫ ШУКАЛЬНІК ГАРМОНІІ

Жыве толькі той, хто стварае.
Астатнія — гэта цені, якія блукаюць
па зямлі чужынцамі для жыцця.
Ствараць — значыць забіваць смерць.
Рамэн Ралан. “Жан-Крыстоф”



Непрыкметная на першы погляд вёска Камаі, якая знаходзіцца ў Ашмянскім раёне Беларусі, была адносна нядаўна ўключана ў сучасныя турыстычныя маршруты, дзякуючы касцёлу Яна Хрысціцеля — помніку рэспубліканскага значэння, унутры якога знаходзіцца дзеючы стогадовы арган. Гэта адзін з самых позніх храмаў абарончага тыпу на тэрыторыі нашай Айчыны, пабудаваны на пачатку XVII стагоддзя. Магутны выгляд дадзенай культавай пабудовы, сцены якой маюць таўшчыню каля двух метраў, уражвае сучаснікаў не менш за найноўшыя хмарачосы. Увагу заўсёды прыцягваюць ядры ад гармат, умураваныя ў фасаднай сцяне ў 1661 годзе па загаду сына фундатара касцёла Пятра Рудаміны як напамін аб вайне са шведамі. Другая адметнасць месца — каменны крыж, зроблены нібыта з паганскага божышча “бабы”, што ў старажытныя часы стаяла каля Перунова капішча. І ўрэшце, мястэчка Камаі — гэта радзіма Браніслава Руткоўскага, які набыў сусветную славу не толькі як кампазітар і арганізатар музычных імпрэз, дырыжор і педагог, але і як адзін з найбольш значных творцаў сучаснай арганнай школы.

27 лютага 1898 года ў сям’і незаможных сялян Юзафа і Марыі Руткоўскіх нарадзіўся





• Касцёл у вёсцы Камаі.

хлопчык Браніслаў. Будучы юнаком, ён шмат часу праводзіў на вольным паветры ў наваколлі роднага кутка: на беразе маляўнічага азярца і ў лясных абшарах, багатых на грыбы і ягады. Успаміны дзяцінства і любоў да прыроды Руткоўскі захаваў на ўсё жыццё, адзначаючы: "Адчуваю вялікую цягу да вёскі, да прыроды. Калі знаходжуся на вёсцы, не магу зразумець, чаму мы асуджаны да жыцця ў горадзе. Вабіць мяне прырода, цішыня, у якой шмат чаго чуваць. Судакрананне з прыродай мае ў сабе штосьці ад пантэізму, існасць жыцця больш адчуваецца на вёсцы"[179].

Камайскі касцёл быў для Руткоўскага не толькі сакральным месцам, але і храмам мастацтва, дзе ён міжволі далучаўся да музыкі і спеваў. Атмасфера ў касцёле падчас гучання аргана проста заварожвала яго. Выявілася, што хлопчык мае абсалютны слых і добры голас. Да таго ж, у васьмігадовага юнака выклікала амаль шалёную радасць згода бацькі рас-

[179] Цыт. пав.: Dobrowolski S. Sruktury umysłów nauczycieli: Wypowiedź Bronisława Rutkowskego. Warszawa, 1959. S. 326.

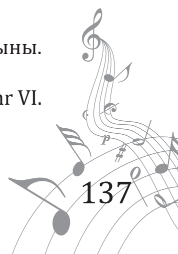
пачаць навучанне ў мясцовага арганіста. Вялікі энтузіязм, з якім Бронак ставіўся да музыкі, дазволіў яму за няпоўны год авалодаць прыёмамі ігры свайго першага настаўніка. Вядомы выпадак, калі арганіст моцна захварэў, і хлопчык бездакорна выканаў музычнае афармленне набажэнства[180].

Тады бацька, звярнуўшы ўвагу на незвычайныя музычныя здольнасці сына, адправіў яго за 18 кіламетраў ад Камаяў, у вёску Кабыльнік (знаходзіцца ў Мядзельскім раёне і цяпер называецца Нарач) да іншага арганіста, які лічыўся ў мясцовасці за добрага майстра. Аднак неўзабаве Браніслаў пераўзышоў уменнем граць на аргане чарговага настаўніка і набыў у наваколлі статус "маэстра"[181].

Такі ход падзей абумовіў тое, што ў 1910 годзе падлетак паехаў вучыцца ў Дзісенскую прагімназію, дзе правёў чатыры гады. Бацька папрасіў мясцовага ксяндза, каб той дапамог з жыллём і прыглядаў за сынам. Выдатныя арганізатарскія і педагагічныя здольнасці Руткоўскага ўжо тады знаходзілі ўвасабленне: будучы яшчэ юнаком, Браніслаў не толькі падзарабляў на жыццё, граючы на аргане ў касцёле, але і праводзіў заняткі для створанага па ўласнай ініцыятыве мястэчковага хору моладзі. Пасля сканчэння вучобы ў Дзісне, Руткоўскі разам са сваім апякуном-ксяндзом выправіўся да Пецярбурга, каб працягнуць навучанне ў польскай гіманазіі Св. Кацярыны. Адначасова ён заняў пасаду арганіста ў касцёле Св. Казіміра.

Пазней Браніслаў паступіў у кансерваторыю Царскага рускага музычнага таварыства да прафесара Жака Гандшына. Гэтая асоба мела вялікі ўплыў на Браніслава, выступала як своеасаблівы ўзор настаўніка і творцы. Жонка Руткоўскага, Соф'я, узгадвала: "З расказаў Бронака прафесар падаваўся досыць суровым і патрабавальным да вучняў... Перад кожным канцэртам ён цалкам ізаляваўся ад людзей, праводзячы дні і ночы пры арганах"[182]. Такую манеру падрыхтоўкі да канцэртаў з цягам часу запазычыў і Браніслаў, калегі якога

[180] Драўніцкі Я. Камаі — радзіма Браніслава Руткоўскага // Куфэрак Віленшчыны. 2004. № 1 (9). С. 142.
[181] Falk W. Bronisław Rutkowski — człowiek i artysta //Organy i muzyka organowa. nr VI. Gdańsk,1986. S. 406.
[182] Rutkowska Z. Ze wspomnień o Bronku. Kraków, 1966. S. 2.



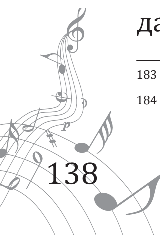
заўважалі, што напярэдадні канцэртаў ён станавіўся надзвычай сур'ёзным і ні з кім не размаўляў, а Соф'я ізноў жа сведчыла: "Калі падчас канцэрта яго наведвалі ў артыстычным пакоі, гэта вельмі перашкаджала ў засяроджванні і псавала яму настрой"[183].

У 1917 годзе, скончыўшы гімназію і працягваючы навучанне ў кансерваторыі, Руткоўскі не мог заставацца на абочыне грамадскага жыцця — ён пачаў кантактаваць з сябрамі моладзевых самаадукацыйных арганізацый, а таксама з'яўляўся сябрам польскага рабочага клуба "Прамень". У гэты ж час займаўся і выкладчыцкай працай у польскай жаночай гімназіі, аб чым казаў так: "На 19-м годзе жыцця, адразу пасля атрымання атэстата сталасці стаў выкладаць у польскай жаночай гімназіі наступныя прадметы: спевы, гісторыю, польскую мову... Прафесіі настаўніка не выбіраў, яна "прыйшла" неяк сама. Вынікала гэта перадусім з замілавання да прадмета навучання (музыкі і навукі спеваў) і магчымасці выжывання разам з грамадскай арыентацыяй, патрыятызмам, асабліва калі быў настаўнікам па-за межамі роднага краю"[184].

Надзвычайнае сацыяльна-палітычнае становішча, выкліканае Кастрычніцкай рэвалюцыяй, змусіла Руткоўскага на пэўны час вярнуцца ў родныя Камаі. Але калі ў Вільні аднавіў работу Універсітэт ім. Стэфана Баторыя, Руткоўскі накіраваўся туды і паступіў на факультэт паланістыкі. Адначасова ён выкладаў спевы ў школе рамёстваў, наведваў літаратурны і драматычны гурткі, браў актыўны ўдзел у дзейнасці акадэмічнага тэатра, дзе сярод іншага ствараў музычнае афармленне спектакляў.

Сустракаючы ў Вільні сваіх калег — рэпатрыянтаў з Пецярбурга, — Руткоўскі лічыў сваім абавязкам дапамагаць ім уладкаваць жыццё. Студэнцкі сябра і калега Б. Руткоўскага, прафесар Тэадор Залеўскі пісаў: "Хто ведаў Бронака, можа засведчыць, што адной з істотных рыс ягонага характару быў клопат аб іншых. Меў дар паяднання людзей і аказання дапамогі тым, каму яна была патрэбна — блізкім, знаёмым,

[183] Rutkowska Z. Ze wspomnień o Bronku. Kraków, 1966. S. 27.
[184] Цыт. пав.: Dobrowolski S. Sruktury umysłów nauczycieli: Wypowiedź Bronisława Rutkowskego ... S. 312.
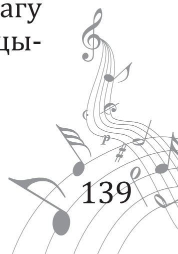


незнаёмым. Дарэчы, рабіў гэта неяк лёгка, не адзначаючы тых сваіх незлічоных добрых учынкаў і праяў чалавечай удзячнасці… Ягоная грамадская дзейнасць вызначалася імклівымі памкненнямі, дбаннем аб агульным дабрабыце і поўнай адсутнасцю ўласнай карысці. Займаючыся такой працай, аддаваўся ёй усім сэрцам, жыва і з неаслабляльнай энергіяй…”[185].

На дадзеную асабістую якасць Б. Руткоўскага звяртаў асаблівую ўвагу і прафесар Універсітэта ім. М. Кюры-Складоўскай у Любліне Юзаф Рэут: “Падкрэслю адну з істотных рыс асобы Бронака… Гэта думка пра іншых і дапамога іншым. Гэта ён уладкоўваў усіх рэпатрыянтаў пасля Першай сусветнай вайны. Ён знаходзіў ім працу, пасады, школы і г. д. Уласна кажучы, ён арганізоўваў грамадскае жыццё, дапамагаючы кожнаму…і ўсім разам. Іншая важная рэч — ён заўсёды быў на сваім месцы, у кожнай сітуацыі. Трэба было арганізоўваць жыццё моладзі перад Першай сусветнай вайной — ён гэта рабіў; узнікала неабходнасць стаць ў шэрагі вайскоўцаў — ён уставаў. Ва ўсялякіх вялікіх і важных справах ён быў такі просты і натуральны. Быў заўсёды “Бронакам” і пафасу з сабой не насіў”[186].

Будучы мабілізаваны ў войска падчас польска-савецкай вайны, ён быў адзначаны за мужнасць ганаровым ордэнам — Сярэбраным Крыжам Virtuti Military. А навіну аб узнагародзе ўспрыняў з недаверам і атрымаў ганаровую адзнаку толькі праз некалькі гадоў, бо лічыў свае заслугі перабольшанымі. Пазней, на пытанне, за што ён атрымаў такі ордэн, Б. Руткоўскі жартаўліва адказваў: “За тое, што не ўцякаў”[187].

Вярнуўшыся з вайны і прабыўшы кароткі час ў Вільні, Руткоўскі, згодна з парадамі сяброў, накіраваўся ў Варшаўскую кансерваторыю, дзе працягваў удасканальваць музычнае майстэрства ў арганным класе Мечыслава Суржынскага, паралельна з’яўляючыся студэнтам Варшаўскага ўніверсітэта. Браніслаў адразу звярнуў на сябе ўвагу выкладчыкаў і аднакурснікаў, дзякуючы актыўнасці, ініцы-

[185] Цыт. пав.: Falk W. Bronisław Rutkowski — człowiek i artysta … S. 408.
[186] Цыт. пав.: Rutkowska Z. Ze wspomnień o Bronku… S. 6.
[187] Тамсама. S. 8.
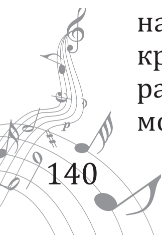


ятыўнасці і разнастайнасці інтарэсаў. Ён нават узначаліў студэнцкі гурток “Братняк”, удзельнікі якога пры дапамозе сустрэч з вядомымі спецыялістамі паглыблялі свае веды ў розных галінах культуры, мастацтва і краіназнаўства. У гэты ж час Баніслаў пазнаёміўся са сваёй будучай жонкай, студэнткай кансерваторыі, піяністкай Соф’яй Васькоўскай, з якой яны ажаніліся пасля заканчэння вучобы, у ліпені 1924 года.

Моцнае захапленне тэатрам вымусіла Руткоўскага спыніць у 1922 годзе ўніверсітэцкае навучанне, аднак ён працягваў старанна займацца ў кансерваторыі. Дзейнасць у варшаўскім тэатры “Рэдута” займала значную частку жыцця маладога музыканта: ён рыхтаваў музычнае афармленне да спектакляў, праводзіў заняткі па сальфеджыа і харавых спевах, імкнуўся адрадзіць цікавасць да старажытнай польскай музыкі, выконваючы творы Гамулкі і Вацлава з Шаматул.

Калі напрыканцы лета 1924 года памёр М. Суржынскі, Баніславу прапанавалі ўзначаліць арганны клас у кансерваторыі. Ён, аднак, хацеў найперш працягнуць вучобу ў Парыжы, што з паразуменнем было ўспрынята тагачасным рэктарам кансерваторыі і былым выкладчыкам Руткоўскага па класу дырыжыравання Генрыкам Мельцарам. Баніслаў нават атрымаў спецыяльную двухгадовую стыпендыю і апынуўся ў Францыі, дзе меў магчымасць займацца ў Л. Вернэ (арган), А. Піро (эстэтыка) і пазнаёміцца з выканальніцкім майстэрствам М. Дзюпрэ і А. Марашаля. Натхненнем тых часоў для Баніслава стала знаёмства з традыцыямі грыгарыянскага харала, а таксама з шэдэўрамі культавага дойлідства ў Рэймсе, Шартры, Ам’ене.

Пазней, працуючы выкладчыкам — спачатку ў Варшаве, а потым у Кракаве, — Баніслаў Руткоўскі ўзгадаваў шмат таленавітых вучняў, якія з удзячнасцю ўзгадвалі свайго педагога — патрабавальнага, вельмі сумленнага і нераўнадушнага да далейшага лёсу выпускнікоў. У прыватнасці, вучань і асістэнт Б. Руткоўскага Ф. Ранчкоўскі падкрэсліваў, што ён “быў для маладых людзей лагодным і талерантным, але разам з тым патрабавальным. Прагнуў прывіць моладзі замілаванне да музыкі, якой сам прысвяціў жыццё.



Заняткі былі цікавымі, захапляльнымі... Уся студэнцкая моладзь вельмі любіла і шанавала яго”[188].

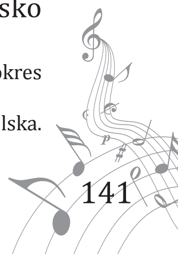
Значны адрэзак жыцця Б. Руткоўскі прысвяціў справе развіцця арганнай музыкі, старанна імкнучыся пашырыць аўдыторыю яе слухачоў, працаваў арганістам у касцёле Св. Яна ў Варшаве, выконваў абавязкі прэзідэнта Таварыства арганістаў і хормайстраў, чытаў лекцыі на курсах для выкладчыкаў музычных дысцыплін, рэдагаваў “Pismo Organistowskie” — інакш кажучы, быў чалавекам, які з вялікім імпэтам і плёнам працаваў у розных сферах творчай дзейнасці.

Усё жыццё імкнучыся да гармоніі і дасканаласці, Руткоўскі не зносіў прымітывізму і любых праяў дурнога густу, у тым ліку, калі гэта датычыла і рэлігійнай сферы. “Са смуткам мы вымушаны прызнаць, — сведчыў ён у адным з артыкулаў, — што ў польскіх каталіцкіх касцёлах сёння мастацтва запхнута на апошні план. Не надаецца яму таго значэння, якое было абавязана здаўна, не ўшаноўваюцца ягоныя вартасці і іх прызначэнне ў касцёле. Захаваліся толькі старажытныя шэдэўры, і нават яны з-за адсутнасці належнага клопату часта знаходзяцца ў кепскім стане, а тое, што з’яўляецца сёння, за нешматлікімі выключэннямі, не прадстаўляе вялікай мастацкай каштоўнасці. Дастаткова толькі зазірнуць у нашы касцёлы, паглядзець на працэсіі, іконы, скульптуры, алтары, каб пераканацца ў тым, як страшэнна мала дбаюць у нас аб эстэтыцы. Падтрымліваецца і распаўсюджваецца ўсё тое, што падабаецца масам і адпавядае іх густам, што стасуецца з іх пасрэднасцю...”[189]. Кампазітар быццам адчуваў надыход эры панавання масавай культуры і справядліва адзначаў, што такая тэндэнцыя можа быць вельмі згубнай для мастацтва.

Напярэдадні Другой сусветнай вайны Руткоўскі выступіў ініцыятарам стварэння ў Крэменьцы, дзе яму давялося жыць і працаваць на працягу дванаццаці гадоў, летніх настаўніцкіх курсаў пад назвай “Muzyczne Ognisko

[188] Цыт. пав.: Gaj M. Audycje muzyczne prof. B. Rutkowskiego w Polskim Radiu (okres powojenny 1946–1961): praca magisterska. Kraków, 1968. S. 47.

[189] Rutkowski B. Z zagadnień dzisiejszej muzyki kościelnej w Polsce // Muzyka Polska. 1934. nr 4. S. 7.
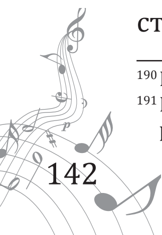


Wakacyjne", на якіх панавала асаблівая атмасфера паглыблення ў творчы працэс і непасрэднага кантакту са знакамітымі дзеячамі музычнага мастацтва, якія выступалі ў ролі выкладчыкаў, праводзячы адмысловыя майстар-класы. Важнай акалічнасцю было і тое, што "змястоўныя і інтэлігентныя тлумачэнні Бронака ўводзілі слухачоў у асяродак сапраўднага мастацтва, дапамагалі разумець музыку..."[190]. У 1935 годзе супрацоўнік Міністэрства веравызнанняў і публічнай асветы С. Бугайскі зазначыў: "Час быў найлепшым крытэрыям ацэнкі "Ognisk", якіх у Польшчы было шмат. Адно толькі "Ognisko Muzyczne" ў Крэменьцы вытрымала агнявое выпрабаванне часам, што з'яўляецца доказам увасаблення праз яго трывалых і сталых каштоўнасцей... А заслуга ў гэтым двух чалавек: прафесара Б. Руткоўскага і спадара Ю. Панятоўскага"[191].

Нягледзячы на тое, што Б. Руткоўскі ніколі не быў апазіцыянерам ці дысідэнтам, ён не хаваў свайго хвалявання адносна праблемы далейшага развіцця музычнай творчасці і не баяўся крытыкаваць на старонках часопісаў афіцыйныя ўлады за бяздарнасць і адсутнасць разумення ролі музычнай асветы ў жыцці грамадства. Можна сказаць, Руткоўскі выказваў свае нараканні ад імя ўсёй творчай інтэлігенцыі, занепакоенай тагачасным станам культурнай палітыкі. У адным з артыкулаў, якія кампазітар падпісваў спачатку псеўданімам Ян Вольха, а потым уласным імем, ён падкрэсліваў: "Мы з'яўляемся прыхільнікамі свабоды ў мастацкай творчасці. І сцвярджаем, што ўсялякія, дэкларaваныя зверху лозунгі, каноны, тэндэнцыі знішчаюць сапраўдную творчасць. Таму мы не можам дакладна вызначыць шляхі развіцця мастацкай творчасці, складана нам прадбачыць, у якіх формах і якімі сродкамі творчы геній будзе выяўляцца ў будучыні. Але штосьці іншае ёсць у тым, каб вызначаць дарогі ды ўсталёўваць каноны для будучай творчасці, і адпаведна штосьці іншае маецца ў тым, каб актывізаваць праз спецыялізаваныя арганізацыі праявы культурнага жыцця, ствараць спрыяльныя варункі для развіцця творчасці. Пер-

[190] Цыт. пав.: Zalewski T. Pół wieku wśród muzyków. Kraków, 1977. S. 8.

[191] Цыт. пав.: Zubek R. Działalność prof. B. Rutkowskiego w okresie międzywojennym: praca magisterska. Kraków, 1966. S. 20.
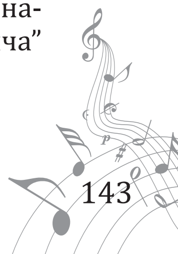


шае варта было б назваць недарэчнасцю, другое — разумнай культурнай палітыкай”[192].

Заснаваўшы ў 1926 годзе разам з Тадэвушам Ахлеўскім і Тэадорам Залеўскім Таварыства прыхільнікаў старажытнай музыкі, Браніслаў Руткоўскі не дарэмна спадзяваўся, што дзейнасць гэтага аб’яднання дапаможа прапагандзе музычнага мастацтва. Бо тая невялікая суполка спакваля эвалюцыяніравала ў цэлую сістэму з арганізацыяй канцэртаў, выдавецкай дзейнасцю і папулярызацыяй музыкі сярод моладзі. Між іншым, узнікненне такіх выданняў, як “Квартальнік музычны”, “Польская музыка” і “Музычная газетка”, было абумоўлена менавіта працай Таварыства. А Браніслаў Руткоўскі ў сваю чаргу прыклаў шэраг намаганняў па рэдагаванні і ўдасканаленні гэтых важкіх носьбітаў музычна-эстэтычнай думкі.

Пачынаючы з 1927 года постаць Руткоўскага з’яўляецца яшчэ і ў радыёэфіры, які на той час быў надзвычай важным сродкам распаўсюджвання інфармацыі. Валодаючы шырокай эрудыцыяй і аратарскімі навыкамі, пачуццём гумару і артыстызмам, Браніслаў знаходзіў у працы на радыё ўвасабленне рознабаковых здольнасцей і атрымліваў ад гэтага вялікае задавальненне. Жонка Соф’я зазначала: “Жаданне дзяліцца перажытым было для яго ўнутранай патрэбай. Дасканалая дыкцыя, каларытны і непасрэдны, афарбаваны гумарам спосаб радыёпраграм, вельмі характэрнае гучанне голасу і, нарэшце, віленскі акцэнт — усё гэта надавала перадачам надзвычай індывідуальны характар”[193].

Апроч таго, што Руткоўскі непасрэдна займаўся музычнай апрацоўкай народных, у тым ліку і беларускіх, спеваў, ён, да таго ж, лічыў песні выдатным сродкам абуджэння музыкальнасці, якая дрэмле ў кожным чалавеку. З гэтай нагоды спевы і, безумоўна, творы для аргана заўсёды займалі пачэснае месца ў эфірах, якія вёў Руткоўскі. На шчасце, такі пазнавальна-асветніцкі “фармат” быў даволі папулярным сярод насельніцтва Польшчы, якое з цікавасцю слухала разнастайныя цыклы перадач, у тым ліку — “Спявае ўся Польшча”

[192] Цыт. пав.: Falk W. Bronisław Rutkowski — człowiek i artysta… S. 415–416.
[193] Rutkowska Z. Ze wspomnień o Bronku… S. 16.





• Браніслаў Руткоўскі

і “З песняй па краіне” (выходзілі ў міжваенны час), “Стылі ў музыцы”, “Слухаем музыку”, “Вучымся спяваць”, “Канцэрты для дзяцей”, “Пазнаём таямніцы музыкі”, “Музычныя актуаліі”, “На палях музычнага жыцця” і іншыя (у пасляваенныя гады). У 1953 годзе дзейнасць Б. Руткоўскага была адзначана узнагародай Польскага радыё, а сам ён бываў яшчэ больш узрадаваным, калі хтосьці са слухачоў пазнаваў яго на вуліцы па голасу і выказваў падзяку[194]. Творчасць і праца на карысць людзям узнімалі дух, служылі сэнсам існавання і дапамагалі перажываць цяжкія выпрабаванні, якіх на долю Б. Руткоўскага выпала нямала.

Так, падчас вайны, у пачатак якой ён, будучы прыроджаным аптымістам, спярша не мог паверыць, у выніку бамбардзіроўкі ў Любліне загінула ягоная дачка Эвуня. Гэтая сямейная трагедыя моцна параніла чулае сэрца кампазітара. А ў 1940 годзе ён быў арыштаваны гестапаўцамі і некалькі тыдняў правёў у якасці заложніка. Вызваліўшыся з-пад арышту, адразу пачаў удзельнічаць у змаганні з акупантамі. Стаў кіраўніком групы прапаганды і агітацыі Арміі Краёвай пад псеўданімам “Карыцкі”, скампанаваў шмат салдацкіх маршаў і патаемна выдаў два спеўнікі, у сваёй кватэры на

[194] Falk W. Bronisław Rutkowski — człowiek i artysta… S. 417.
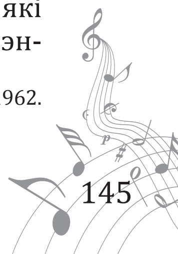
перакрыжаванні вуліц Макатоўскай і Шапэна арганізаваў рэпетыцыі патрыятычных песень[195]. Апроч таго, Руткоўскі нават у ваеннае ліхалецце не спыняў педагагічнай дзейнасці: выкладаў спевы і польскую мову ў школе № 121 у варшаўскім раёне Макотаў, адначасова праводзіў канспіратыўныя заняткі на курсах для настаўнікаў.

Варта азначыць і той факт, што Б. Руткоўскі прымаў актыўны ўздел у Варшаўскім паўстанні 1944 года, выступаў перад мікрафонам паўстанцкай радыёстанцыі "Бліскавіца" і рыхтаваў рэпертуар для святочнага канцэрта, прысвечанага перамозе паўстання, у якую ён шчыра верыў да апошняга моманту. Ва ўспамінах Браніслаў Руткоўскі згадваў: "Быў бы пакрыўджаны лёсам, пачуваў бы сябе нават псіхічна беднейшым, калі б перажыў паўстанне па-за Варшавай"[196]. Пасля разгрому паўстання Руткоўскі спачатку патрапіў у канцэнтрацыйны лагер Gross Born, а потым у Sandbostel, адкуль быў вызвалены вайскамі Альянсу. Смерць яшчэ дыхала яму ў спіну, таму адразу пасля вызвалення Руткоўскі выехаў у Італію, матывававўшы гэта тым, што хоча як мага хутчэй пакінуць тыя жахлівыя мясціны, дзе яму давялося стаць сведкам жудасных падзей.

Пасля вайны, у 1946 годзе, Браніслаў Руткоўскі вярнуўся з Італіі, каб на доўгі час звязаць свой лёс з Кракавам. У гэтым славутым месце, якое нездарма лічыцца культурнай сталіцай Польшчы, выдатны кампазітар і педагог працаваў да канца жыцця: быў прарэктарам і рэктарам Дзяржаўнай вышэйшай музычнай школы, выкладчыкам Ягелонскага ўніверсітэта, дырэктарам сярэдняй музычнай школы, мастацкім кіраўніком Кракаўскай філармоніі, рэдактарам уплывовага часопіса "Рух музычны", членам Праграмнай калегіі Музычнага выдавецтва, членам кіраўнічага савета Кракаўскага опернага таварыства, і… шмат дзе яшчэ знайшлі прымяненне нязгасны энтузіязм і вялікая працаздольнасць гэтага шчодра адоранага прыродай чалавека.

Браніслаў Руткоўскі сапраўды быў музыкантам, які "выконваў сваю музычную місію ва ўсялякіх вымярэн-

[195] Цыт. пав.: Miedza-Tomaszewśki S. Benefis konspiratora // Czytelnik. Warszawa, 1962. S. 121.
[196] Falk W. Bronisław Rutkowski — człowiek i artysta… S. 419.



нях часу і прасторы, у якіх яму даводзілася жыць. Больш за тое, быў музыкантам, у якога палкасць музычнага мыслення, непарыўнае паяднанне музыкі з жыццём нагадвалі лепшыя ўзоры музыкантаў эпохі барока. Тое, што рабіў — рабіў з музыкай, праз музыку, для музыкі... У рознай форме, якую вызначаў актуальны загад імгнення, здзяйсняў рашучую барацьбу з дылетантызмам і правінцыялізмам у галіне выканаўства, творчасці, арганізацыі музычнага жыцця і распаўсюджвання музычнай культуры”[197].

Уласная творчасць Руткоўскага не набыла шырокай вядомасці, напэўна таму, што знакаміты арганіст пераважна знаходзіўся нібы ў цяні вялікіх майстроў мінулага, сачыненні якіх ён бліскуча выконваў. Пасляваенны рэпертуар канцэртаў Руткоўскага ахопліваў творы кампазітараў розных эпох — ад Палестрыны да Месіяна, а музычныя крытыкі часта адзначалі віртуозны ўзровень выканальніцкага майстэрства, выдатную тэхніку валодання гукам, надзвычайную эмацыянальнасць і самабытнасць ігры маэстра, параўноўваючы яе з нейкім чарадзействам.

У 50-х гадах Браніслаў Руткоўскі атрымаў тытул прафесара, выдаў спеўнікі “Спяваем песенькі” і “Зялёны гай”, арганізаваў некалькі канферэнцый для аматараў музыкі ў Шклярскай Парэнбе, выступіў у ролі аднаго з заснавальнікаў цяпер вядомага на ўвесь свет Міжнароднага фестывалю арганнай музыкі, які штогод адбываецца ў Аліўскім кафедральным касцёле ў Гданьску. Ягоная дзейнасць была адзначана шэрагам узнагарод. Апроч таго, Руткоўскі паспяхова гастраляваў з канцэртамі па ўсёй Еўропе, а таксама ў Савецкім Саюзе.

Вандруючы па свеце, кампазітар не забываў пра родныя мясціны. Пісаў да стрыечнай сястры Яніны Сівіцкай (да замужжа Руткоўскай): “З маім прыездам у Камаі павінен я пачакаць да новага дэлегавання ў СССР. Мне хочацца пабачыць вас усіх, наведаць родную старонку”[198]. Яніна, якая пражыла ўвесь час у Камаях, распавядала аб сваім браце наступнае: “Добры і клапатлівы быў, заўсёды дасылаў паштовыя пера-

[197] Wallek-Walewski M. Cała Polska śpiewa // Tygodnik powszechny. 1964. nr 809. S. 5.
[198] Цыт. пав.: Драўніцкі Я. Камаі — радзіма Браніслава Руткоўскага ... С. 147.

воды на будоўлю, бо ведаў, што ў калгасе даходы кепскія… Ён умеў рабіць усе сялянскія работы: касіў, жаў, араў, сенаваў, ездзіў на начлег. Амаль кожнае лета прыязджаў у Камаі, наведваў школу, граў у касцёле. А перад Першай сусветнай вайной у Камаі прыехаў малады вікарый, які навуку ў касцёле казаў па-беларуску. Расказвалі, што гэта была вялікая падзея ў парафіі. Людзі валам валілі ў касцёл, каб паслухаць маладога ксяндза. Бронак таксама з местачкоўцамі гаварыў па-беларуску, хаця добра валодаў польскай і рускай мовамі”[199].
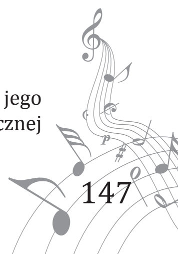
Дарэчы, маладым вікарыем, пра якога распавядала Яніна, быў паэт-святар Канстанцін Стаповіч, больш вядомы пад псеўданімам Казімір Сваяк. Існуюць звесткі адносна таго, што Стаповіч і Руткоўскі былі добра знаёмыя. Дбаючы ў першую чаргу аб удасканаленні чалавечага духу, дзве гэтыя яскравыя асобы хутка знайшлі паразуменне і любілі бавіць час у гутарках, сустракаючыся то ў плябаніі, то ў доме Руткоўскіх. А сёння багатую гісторыю не толькі Камаяў, але і ўсёй Беларусі, ужо немагчыма ўявіць без згадак іх імёнаў…

Першага чэрвеня 1964 года, падчас праслухоўвання ігры на аргане студэнта — удзельніка Міжнароднага Бахаўскага конкурсу — Браніслаў Руткоўскі раптоўна памёр ад інфаркту. Ён адносіўся да ліку тых людзей, якія ніколі не скардзяцца на сваё здароўе і часам ігнаруюць перасцярогі дактароў, бо хварэць ім проста няма калі. Як сведчыла жонка Соф’я, нават калі ён, хварэючы, ляжаў у ложку, дык і там быў абкладзены кнігамі і нястомна штосьці апрацоўваў[200]. Творчы шлях, які калісьці пачынаўся ў Камайскім касцёле, сімвалічна скончыўся таксама ў культавым месцы — у касцёле Св. Томаша ў Лейпцыгу. Сэрца самаахвярнага Музыканта перастала біцца, сам ён быў пахаваны на Ракаўскіх могілках у Кракаве, аднак сваёй дзейнасцю Браніслаў Руткоўскі пераканаўча даказаў: творчасць сапраўды перамагае смерць, бо дае магчымасць жыць вечна ў памяці патомкаў і аматараў высокага мастацтва.

---

[199] Цыт. пав.: Драўніцкі Я. Камаі — радзіма Браніслава Руткоўскага … С. 141.

[200] Falk W. Bronisław Rutkowski — organista-wirtuoz i muzyk kościelny w aspekcie jego artystycznej estetyki, aktywności publicystycznej, upowszechnieniowej i pedagogicznej // Organy i muzyka organowa. nr IX. Gdańsk, 1994. S. 114.
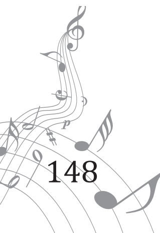


ПАДСУМАВАННЕ



Творчыя дасягненні ў галіне музыкі з'яўляюцца сапраўднай духоўнай скарбніцай не толькі таго народа, прадстаўнікі якога здолелі істотна ўзбагаціць гэты кірунак мастацкай дзейнасці, але і ўсяго чалавецтва. У гэтым сэнсе даволі распаўсюджаны зараз тэрмін "духоўная музыка", строга прывязаны да твораў царкоўнага, сакральнага характару, з'яўляецца некарэктным, бо музыка заўсёды ілюструе ступень духоўнасці грамадства, якое яе стварае. Таму нельга атаясамліваць духоўнасць у музыцы толькі з сістэмай рэлігійнай практыкі. Хіба ж аўтэнтычныя спевы нашых далёкіх продкаў не былі духоўнымі? А творы выдатных кампазітараў мінулага і нашага часу — хіба яны не нясуць на сабе пячатку духоўнасці? Іншая справа, на якім узроўні духоўнасці знаходзіцца наша грамадства зараз. І наколькі мы ўвогуле здатныя захоўваць і шанаваць тыя творчыя здабыткі, што стагоддзямі назапашваліся ў айчыннай культуры…
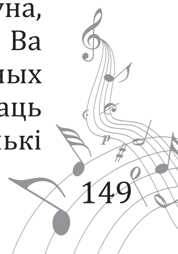
Відавочна, што ў якасці своеасаблівай візітоўкі дзяржавы можна разглядаць яе музычную культуру, да таго ж менавіта музыка здольна паяднаць людзей розных нацыянальнасцей з абсалютна рознымі сістэмамі каштоўнасцей. Мы чуем гукі твораў Р. Вагнера і згадваем Германію, слухаем Э. Грыга — і думкі ляцяць да Нарвегіі, мазуркі Ф. Шапэна адразу нагадваюць аб тым, што ён "сэрцам — паляк", іншымі словамі, творчасць славутых кампазітараў з'яўляецца выдатным сродкам папулярызацыі іх радзімы. Апроч таго, гэта яшчэ і прыбытковы бізнес. Колькі грошай зарабляюць аўстрыйцы штогадова на сувенірах з выявамі Моцарта, Гайдна



і Штрауса, а таксама на імпрэзах, звязаных з іх музыкай, — цяжка сказаць дакладна. А ў нашых сувенірных крамах часта побач з дыскамі мясцовых фолк-гуртоў знаходзяцца "шэдэўры" расійскага шансону. У дадатак да гэтага, аб многіх выдатных прадстаўніках айчыннай музычнай творчасці, імёны якіх грымяць далёка за межамі Беларусі, большасць яе жыхароў банальна не ведае нічога. Між тым, абсалютна выдавочна тое, што музыка з'яўляецца найлепшым сродкам міжкультурнай камунікацыі, таму ад кірунку развіцця музычнай культуры краіны пэўным чынам залежыць і аўтарытэтнасць апошняй у свеце.
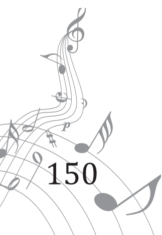
Калі сёння мы пачынаем размовы аб тым, як лепш зрабіць прамоўшн краіны і эфектна прадставіць яе на сусветным узроўні, часцей за ўсё згадваем пра архітэктурныя помнікі, прыродныя асаблівасці і эканамічны патэнцыял. Разам з тым, любая краіна — гэта ў першую чаргу людзі. Асабліва тыя, што сваёй жыццядзейнасцю змянялі ход гісторыі і фарміравалі самабытную духоўную спадчыну, дзякуючы якой іх родны кут вылучаецца на фоне астатніх. У дачыненні да беларусаў не перастае здзіўляць, а часам нават абураць наша схільнасць да лёгкага запазычання чужых традыцый, чужой мовы і ўхвалення чужых герояў замест таго, каб прасоўваць сваё. Можна абляпіць усё навокал рэкламнымі шчытамі з надпісамі "Купляйце беларускае!" або "Любі сваё", але як усё ж такі цяжка зараз дамагчыся ўсведамлення ўласнай годнасці і шчырага захаплення ад прыналежнасці да свайго народа на ўзроўні масавай свядомасці... Можа таму, што мы не паважаем сябе, як трэба, і вельмі блага ведаем сваю гісторыю, значная частка культурных скарбаў Беларусі знаходзіцца ў музеях суседніх дзяржаў, а выдатныя дасягненні нашых суайчыннікаў часта працуюць на станоўчы імідж іншых краін.

Менавіта цяпер, на пачатку XXI стагоддзя, для беларусаў надыйшоў час чарговай "пераацэнкі каштоўнасцей" — перш за ўсё, каштоўнасцей уласнай культуры, якая, безумоўна, вартая таго, каб быць шырока вядомай ва ўсім свеце. Ва ўмовах глабалізацыі і значнай актывізацыі міжкультурных кантактаў музычна-творчая дзейнасць можа выконваць ролю такога ўнікальнага механізму, які дазваляе не толькі



годна прэзентаваць свой народ, але і садзейнічаць вырашэнню міжнацыянальных канфліктаў.

Нягледзячы на тое, што ў цэлым міжкультурнае ўзаемадзеянне беларускага народа са сваімі бліжэйшымі суседзямі часта было вельмі далёкім ад ідэальнага, у сферы музыкі яно пераважна мела плённы і ўзаемаўзбагачальны характар. Гэта дае нам падставы спадзявацца на тое, што ў недалёкай будучыні сусветную культурную прастору ўжо немагчыма будзе сабе ўявіць без выразнай прысутнасці “беларускага субстрату”, а нашы таленавітыя кампазітары і музыканты пачнуць нарэшце граць ролі вядучых салістаў у магутным аркестры еўрапейскай музычнай культуры.



БІБЛІЯГРАФІЯ

1. Адамушка, У. Сацыял-дэмакрат Сымон Рак-Міхайлоўскі / У. Адамушка // Сыны і пасынкі Беларусі / С. В. Барыс, С. В. Тарасаў, Г. А. Ланеўскі [і інш.]; укл. С. В. Барыс. — Мінск: Полымя, 1996. — 416 с.

2. Адорно, Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. — М.: Республика, 2001. — 527 с.

3. Акінчыц, Ф. Чаму так сталася? (да справы выезду за граніцу былых правадыроў Грамады) / Ф. Акінчыц. — Вільня, 1931.

4. Аладава, Р. М. Константин Горский и его опера "Маргер" в контексте белорусской культуры. / Р. М. Аладава. — Минск: УО "Белорусская государственная академия музыки", 2006. — 216 с.

5. Алоўнікаў, І. Ад рэдактара // Ян Тарасевіч. Песня кахання. Творы для фартэпіяна. — Мінск: Архіў Беларускай Капэлы, 2001.

6. Арлоў, У. Імёны Свабоды. (Бібліятэка Свабоды. XXI стагоддзе) / У. Арлоў. — 2-е выд. — Радыё Свабодная Эўропа / Радыё Свабода. — 2009. — 576 с.

7. Архівы Беларускай Народнай Рэспублікі. — Т. 1. — Кн. 1. — Вільня; Мінск; Нью-Йорк; Прага, 1998.

8. // Беларуская думка. — 1919. — № 13. — 26 траўня. — С. 1–2.

9. Беларуская Савецкая Энцыклапедыя. — Мінск: АН БССР, 1975. — Т. XII. — 736 с.

10. Бенхабиб, С. Притязания культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эру / Сейла Бенхабиб; пер. с англ.; под ред. В. Л. Иноземцева. — М.: Логос, 2003. — 289 с.

11. Вітан, К. Беларуская дзейнасць пад першай нямецкай акупацыяй / К. Вітан //Запісы Беларускага Інстытута Навукі і Мастацтва. — 1974. — № 12.

12. Всеобщая история музыки / авт. — сост. А. Минакова, С. Минаков. — М.: Эксмо, 2009. — 544 с.

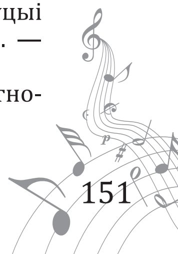
13. Гаджимурадова, З. М. Особенности этнической и государственной идентичностей в самосознании русской молодежи Дагестана / З. М. Гаджимурадова, Ж. Т. Гаджимурадова // Мир психологии. — 2009. — № 3. — С.78–84.

14. Гісторыя Беларусі / А. Л. Абецэдарская, П. І. Брыгадзін, Л. А. Жылуновіч [і інш.]; пад рэд. А. Г. Каханоўскага. — Мінск: Экаперспектыва, 1997. — 496 с.

15. Гісторыя Беларусі (у кантэксце сусветных цывілізацый): вучэбн. дапаможнік / В.І. Галубовіч, З. В. Шыбека, Д. М. Чаркасаў [і інш.]; пад рэд. В. І. Галубовіча і Ю. М. Бохана. — Мінск: Экаперспектыва, 2005. — 584 с.

16. Дадзіёмава, В. Феномен прыналежнасці: Праблемы атрыбуцыі музычных помнікаў / Вольга Дадзіёмава // Мастацтва. — 2009. — № 8. — С. 5–6.

17. Документы и материалы по истории советско-польских отношений. — М., 1963. — Т. 1.



18. Драўніцкі, Я. Камаі — радзіма Браніслава Руткоўскага / Янка Драўніцкі // Куфэрак Віленшчыны. — 2004. — № 1 (9). — С. 133–148.

19. Каханоўскі, Г. Жыве аб ім памяць / Г. Каханоўскі // Літаратура і мастацтва. — 1985. — № 21. — 24 мая. — С. 15.

20. Киракосова, М. А. К. Горский в Тифлисе / М. А. Киракосова // Материалы Міжнароднай науково-творчей конференції "Пам'яті Костянтина Горського" (До 150-річчя від дня народження). — Харьків, 2009. — С. 15.

21. Кнорин, В. Г. Избранные статьи и речи / В. Г. Кнорин; сост. Н. В. Кузнецов [и др.]. — Минск: Беларусь, 1990.

22. Крюковский, Н. И. Логика красоты / Н. И. Крюковский. — Минск: Наука и техника, 1965. — 463 с.

23. Ладысеў, У. Ф. Паміж Усходам і Захадам: Станаўленне дзяржаўнасці і тэрытарыяльнай цэласнасці Беларусі (1917–1939 гг.) / У. Ф. Ладысеў, П. І. Брыгадзін. — Мінск: БДУ, 2003. — 507 с.

24. Ланская, Н. Обрусители. Роман из общественной жизни западного края / Н. Ланская. — Санкт-Петербург: Издание книжного магазина Н. П. Луковникова, 1888. — 281 с.

25. Ліс, А. С. Каруза Павел Іосіфавіч // Памяць: гісторыка-дакументальная хроніка Докшыцкага раёна / рэд. Г. П. Пашкоў [і інш.]. — Мінск: БелЭН, 2004. — С. 624.

26. Луцкевіч, А. Да гісторыі беларускага руху: выбраныя творы / А. Луцкевіч; укл., прадм., камент. А. Сідарэвіча. — Мінск: Беларускі кнігазбор, 2003.

27. Луцкевіч, Л. Канстанцін Галкоўскі (1875–1963). З серыі "Партрэты віленчукоў" / Л. Луцкевіч, Г. Войцік. — Вільня, 2001. — 17 с.

28. Мірановіч, Я. Навейшая гісторыя Беларусі / Я. Мірановіч. — Беласток: Ніва, 1999. — 270 с.

29. Навіна, А. Вільня ў беларускай літаратуры // А. Навіна. Адбітае жыцьцё: Лекцыі і стацьці з беларускае адраджэнскае літаратуры. — Вільня, 1929.

30. Натусевіч, Я. Даклад-справаздача старшыні Беларускага камітэта ў Варшаве [Лявону Вітан-Дубейкаўскаму], м. Варшава, ад 23 лютага 1920 г. // Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. — Ф. 368. — Воп. 1. — Спр. 9. — Арк. 37.

31. // Наша Ніва. — 1907. — № 33. — 10 (23) лістапада.

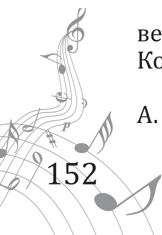
32. Онеггер, А. О музыкальном искусстве / А. Онеггер; пер. с фр. — Изд. 2-е. — Л.: Музыка, 1979. — 215 с.

33. Пашкевіч, А. Сымон Рак-Міхайлоўскі: старонкі жыцця і дзейнасці / А. Пашкевіч // Куфэрак Віленшчыны, 2007. — № 1 (12). — С. 4–30.

34. Підгайны, С. Беларусы на Салаўках / С. Підгайны // Беларуская мэмуарыстыка на эміграцыі; уклад. Л. Юрэвіч. — Нью-Йорк, 1999.

35. Привалов, С. Б. Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века — XX век: эпоха модернизма / С. Б. Привалов. — Санкт-Петербург: Композитор, 2010. –536 с.

36. Пяткевіч, А. М. Людзі культуры з Гродзеншчыны: даведнік / А. М. Пяткевіч. — Гродна: ГрДУ, 2000. — 356 с.



37. Радзік, Р. Беларусы: погляд з Польшчы / Рышард Радзік // Тэкст даклада, прачытанага на Міжнароднай канферэнцыі “Droga ku wzajemności” (Белавежа, Польшча, 8–9 ліпеня 1995 г.).

38. Рак-Міхайлоўскі, С. Ліставанне з 1921 г. // Беларускі дзяржаўны архіў — музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛіМ). — Ф. 3. — Воп.1. — Спр. 206. — Арк. 22–23.

39. Рак-Міхайлоўскі, С. Турэмні дзённік / С. Рак-Міхайлоўскі // Куфэрак Віленшчыны. — 2007. — № 1 (12). — С. 48–97.

40. Сагановіч, Г. Маскоўскі Нерон / Генадзь Сагановіч // З гісторыяй на “Вы”: публіцыстычныя артыкулы; уклад. У. Арлоў. — Вып. 2. — Мінск: Мастацкая літаратура, 1994. — С. 190–204.

41. Сасноўскі, З. Гісторыя беларускіх музычных уплываў / Зміцер Сасноўскі. — Мінск: Медысонт, 2009. — 138 с.

42. Скрабатун, У**.** Павел Іосіфавіч Каруза / У. Скрабатун // Вольнае Глыбокае. — 2004. — 19–25 лютага. — С. 6.

43. Скорабагатаў, В. Абышоўся без славы…: Кампазітар Ян Тарасевіч / В. Скорабагатаў. — Мінск: Тэхналогія, 2001. — 139 с.

44. Снайдэр, Т. Рэканструкцыя нацый: Польшча, Украіна, Літва і Беларусь, 1569–1999 гг. / Тымаці Снайдэр; пер. с англ. М. Раманоўскага і В. Калацкай; навук. рэдактар Г. Сагановіч. — Мінск: Медысонт, 2010. — 424 с.

45. Тарасевіч, І. Ліст у Менскі педагагічны інстытут ад 12 чэрвеня 1920 г. // Беларускі дзяржаўны архіў. — Ф. 221. — Воп. 2. — Спр. 16а. — Арк. 48.

46. Токць, С. Беларуская вёска ў эпоху зменаў. Другая палова XIX — першая траціна XX ст. / С. Токць. — Мінск: Тэхналогія, 2007. — 308 с.

47. Трусаў, А. Невядомая нам краіна: Беларусь у этнаграфічных межах / А. Трусаў. — Мінск: Кнігазбор, 2009. — 152 с.

48. Уласаў, А. Прамова на працэсе “Грамады”, 1928 г. // Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь (НА РБ). — Ф 882. — Воп. 1. — Спр. 27. — Арк. 347.

49. Улащик, Н. Н. Предпосылки крестьянской реформы 1861 г. в Литве и Западной Белоруссии / Н. Н. Улащик. — Москва: Наука, 1965. — 479 с.
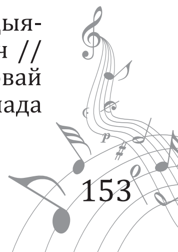
50. // Утро. — 1907. — 23 февраля.

51. Цішчанка, І. К. Да народных вытокаў: Збіранне і вывучэнне беларускага фальклору ў 50—60 гг. XIX ст. / І. К. Цішчанка. — Мінск, 1986. — 97 с.

52. Цыбульская, Т. Беларускае музычнае жыццё ў міжваеннай Польшчы / Т. Цыбульская, В. Скорабагатаў, Т. Лыч // Białoruskie Zeszyty Historyczne. — Т.18. — Białystok, 2002. — S. 194–205.

53. Цыхун, А. Пройдзеныя шляхі-пуцявіны: запіскі, успаміны, аўтабіяграфія / Апанас Цыхун. — Гродна: Ратуша, 2002. — 86 с.

54. Чарнякевіч, А. З гісторыі Гарадзенскага беларускага нацыянальнага камітэту. Канец 1918 — пачатак 1921 г. / А. Чарнякевіч // Гарадзенскі палімпсест. XII–XX ст.: матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі; пад рэд. А. Ф. Смаленчука, Н. У. Сліж / Гродна, 7 лістапада 2008 г. — Гродна; Беласток, 2008. — С. 151–173.



55. Швед, В. В. Паміж Польшчай і Расіяй: грамадска-палітычнае жыццё на землях Беларусі (1772–1863 гг.) / В. В. Швед. — Гродна: ГрГУ, 2001. — 416 с.

56. Шумская, И. М. Музыкальное творчество как социокультурное явление / И. М. Шумская. — Минск: Изд-во БНТУ, 2006. — 121 с.

57. Шыбека, З. Гісторыя Беларусі ў XIX–XX стагоддзях / З. Шыбека // Голас Радзімы. — № 41. –1994. — 13 кастрычніка. — С. 5–9.

58. Шырма, Р. Песня — душа народа: З літаратурнай спадчыны / Р. Шырма; прадм. Н. Гілевіча; уклад., камент. і бібліяграф. В. Ліцвінкі. — Выд. II. — Мінск: Мастацкая літаратура, 1993. — 408 с.

59. Яновіч, С. Моцны чалавек Грамады / Сакрат Яновіч // Ніва (Беласток). — 1985. — № 15. — 14 красавіка. — С. 3.

60. Яцкевіч, М. Вільня як асяродак беларускай культуры і літаратуры пачатку XX ст. на фоне польскай і літоўскай культур / Мечыслаў Яцкевіч // Беларусіка=Albarutenica 6. Беларусь паміж Усходам і Захадам: праблемы міжнацыянальнага, міжрэлігійнага і міжкультурнага ўзаемадзеяння, дыялогу і сінтэзу; пад рэд. Ул. Конана. — Ч. 2. — Мінск: ННАЦ ім. Ф. Скарыны, 1997. — С.256–261.

61. Anders, H. P. Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania / Henryk Paweł Anders. — Poznań: ABOS, 1998. — 583 s.

62. Barcewicz, S. Moje wspomnienie o Mieczysławie Karłowiczu / Stanisław Barcewicz // Muzyka. — 1926. — nr 3.

63. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, C. Kilka uwag i wiadomości o etnografii województwa wileńskiego / Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa // Wilno i ziemia wileńska: zarys monograficzny. — Wilno, 1930. — T. 1. — S. 210.

64. Bergman, A. Sprawy białoruskie w II Rzeczypospolitej / Aleksandra Bergman. — Warszawa: PWN, 1984. — 287 s.

65. Bogucka, M. Dzieje kultury polskiej do 1918 r. / Maria Bogucka. — Wrocław: Ossolineum, 1987. — 435 s.

66. Chojnówski, A. Zasady Białoruskiej polityki Piłsudczyków / A. Chojnówski // Polska — Polacy — mniejszości narodowe: praca zbiorowa. — Wrocław: Ossolineum, 1992.
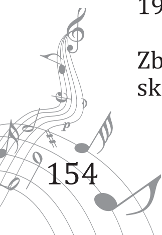
67. Chomiński, J. M. Historia muzyki polskiej / Józef M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska. — Cz. II. — Kraków: PWM, 1996. — 266 s.

68. Chybiński, A. Mieczysław Karłowicz (1876–1909). Kronika życia artysty i taternika / Adolf Chybiński. — Kraków: PWM, 1949. — 552 s.

69. Chylewski, A. Przywracanie należnej pamięci. Konstanty Antoni Gorski (1859–1924). // IKS — Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny. — 2009. — maj. — S. 54.

70. Czyż, H. Wspomnienie / Henryk Czyż // Tadeusz Szeligowski: studia i wspomnienia; pod red. Henryka Martenka. — Bydgoszcz: Pomorze, 1987. — 234 s.

71. Dahlhaus, C. Estetyka muzyki / Carl Dahlhaus; przekład [z niem.] Zbigniew Skowron. — Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. — 133 s.



72. Dahlig, P. Muzyczne i teatralne stoistości regionów Polski / Piotr Dahlig // Kultura wobec kręgów tożsamości: materiały konferencji przedkongresowej / Poznań, 19–21 października 2000 r. — Poznań; Wrocław, 2000. — 240 s.

73. Dahlig, P. Tradycje muzyczne a ich przemiany: Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej / Piotr Dahlig. — Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1998. — 689 s.

74. Dobrowolski, S. Sruktury umysłów nauczycieli / S. Dobrowolski // Wypowiedź Bronisława Rutkowskego. — Warszawa: PZMS, 1959. — S. 326.

75. Ekiert, J. Mieczysław Karłowicz // Karłowicz M. Odwieczny pieśni; Rapsodia litewska / Orkiestra Filharmonii Narodowej w Warszawie; dyr. St. Wisłocki. — Warszawa: Polskie nagrania muzyczne, 1966. — [płyta].

76. Falk, W. Bronisław Rutkowski — człowiek i artysta / Wanda Falk // Organy i muzyka organowa. — nr VI. — Gdańsk: Akademia muzyczna im. S. Moniuszko, 1986. — S. 405–421.

77. Falk, W. Bronisław Rutkowski — organista-wirtuoz i muzyk kościelny w aspekcie jego artystycznej estetyki, aktywności publicystycznej, upowszechnieniowej i pedagogicznej / Wanda Falk // Organy i muzyka organowa. — nr IX. — Gdańsk: Akademia muzyczna im. S. Moniuszko, 1994. — S. 102–114.

78. Gaj, M. Audycje muzyczne prof. B. Rutkowskiego w Polskim Radiu: okres powojenny 1946–1961: praca magisterska / Marta Gaj. — Kraków: PWSM, 1968. — [maszynopis].

79. Głogowska, H. Białoruś 1914–1929. Kultura pod presją polityki / Helena Głogowska. — Białystok: Orthdruk, 1996. — 213 s.

80. Górski, S. Ludomir Michał Rogowski / Stanisław Górski // Kłosy. — 1914. — nr 7. — S. 36.

81. Guzy-Pasiak, J. Estetyka i polityka: O pozamuzycznych inspiracjach twórczości Ludomira Michała Rogowskiego / Jolanta Guzy-Pasiak // Muzyka, Rocznik LIV. — 2009. — nr 3–4 (214–215). — S. 163–179.
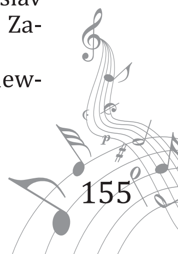
82. Gwizdalanka, D. Miejsce Tadeusza Szeligowskiego w polskiej kulturze muzycznej XX wieku / Danuta Gwizdalanka // Tadeusz Szeligowski: studia i wspomnienia; pod red. Henryka Martenka. — Bydgoszcz: Pomorze, 1987. — 234 s.

83. Haufa, J. Krzysztof Penderecki i jego twórczość skrzypcowa ze szczególnym uwzględnieniem II Koncertu skrzypcowego “Metamorfozy” na tle wybranych dzieł z XX wieku na skrzypce i orkiestre: praca doktorska / Jan Haufa. — Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu. — Poznań, 2008. — 112 s.

84. Helman, Z. Muzyka polska między dwiema wojnami / Zofia Helman // Muzyka. — 1978. — nr 3. — S. 17–34.

85. Hroch, M. Małe narody Europy: perspektywa historyczna / Miroslav Hroch; przekł. z ang. Grażyna Pańko. — Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydaw., 2003. — 168 s.

86. Hryniewska, T. O sztuce ludowej w Nowogródczyźnie / T. Hryniewska // Ziemia. — 1931. — T 6.



87. Jachmecki, Z. Moniuszko / Zdzisław Jachmecki. — Kraków: PWN, 1983. — 283 s.

88. Karłowicz, M. Henryk Urban / Mieczysław Karłowicz // Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne. — 17 (1900). — nr 52. — S. 617–618.

89. Kazimierz Złocki // Artyści Białegostoku XVIII–XX wiek. — Białystok: Białostocki Ośrodek Kultury, 2005. — S. 63.

90. Kazuro, S. Polska pieśń ludowa i jej znaczenie dla kultury narodowej / Stanisław Kazuro. — Warszawa, 1925. — 27 s. — [maszynopis].

91. Kisztymau, A. Listy Rosjanina Białorusina / Andrej Kisztymau // Inna Białoruś. Historia — polityka — gospodarka; przekł. E. Komowska-Michalska. –Warszawa, 1999.

92. Kondratiuk, H. W stronę Tarasiewicza / Hanna Kontratiuk. — Białystok: Rada Programowa tygodnika "Niwa", 2002. — 118 s.

93. Krzysztofik, W. Jasionówka — wieś powiatu sokolskiego / W. Krzysztofik. — Poznań, 1934. — S. 195.

94. // Kurier Litewski. — 1912. — nr 99.

95. Lewandowski, I. Federalizm. Litwa i Białoruś w polityce obozu belwederskiego / I. Lewandowski. — Warszawa, 1962. — S. 229.

96. Maksymiuk na maksa / oprac. Ewa Piasecka. — Isabelin: Swiat Literacki, 2002.– 135 s.

97. Mechanisz, J. Mieczysław Karłowicz / Janusz Mechanisz // Poczet kompozytorów polskich. — Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1993. — 239 s.

98. Mechanisz, J. Mieczysław Karłowicz. Życie, człowiek, dzieło / Janusz Mechanisz. — Lublin: Polihymnia, 2009. — 152 s.

99. Miedza-Tomaszewśki, S. Benefis konspiratora / S. Miedza-Tomaszewśki // Czytelnik. — Warszawa, 1962. — S. 121.

100. Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach / oprac. Henryk Anders. — Kraków: PWM, 1960. — 711 s.

101. Mironowicz, E. Zmiana struktury narodościowej na pograniczu polsko-białoruskim w XX wieku / E. Mironowicz, S. Tokć, R. Radzik. — Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2005. — S. 170.

102. Neuer, A. Roman Padlewski / Adam Neuer. — Warszawa: Fundacja Konrada Adenauera / Towarzystwo Śpiewacze "Harfa", 1994. — 24 s.

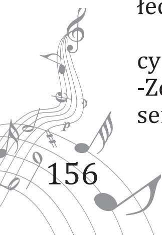
103. Obrębski, J. Dzisiejsi ludzie Polisia / J. Obrębski // Przegląd Socjologiczny. — 1936. — T. IV. — Z. 3–4. — S. 427.

104. Olszewska, Z. Stanisław Kazuro — twórca systemu kształcenia nauczycieli muzyki / Zofia Olszewska // L. M. Rogowski. Wspomnienia. — S. 13. — [maszynopis].

105. Ossowski, S. Zagadnienia więzi regionalnej i więzi narodowej na Śląsku Opolskim / S. Ossowski // Dzieła. — Warszawa, 1967. — T. III. — S. 275.

106. Pawluczuk, W. Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej /W. Pawluczuk.–Warszawa: PWN, 1977. — S. 48.

107. Peret-Zemilańska, Z. Stanisław Kazuro i Wincenty Laski — twórcy Wydziału Nauczycielskiego — Wychowania Muzycznego / Zofia Peret-Zemilańska // Twórcy Wydziału Wychowania Muzycznego: materiały z seminarium z okazji 70-lecia Wydziału Wychowania Muzycznego AMFC w



Warszawie (15 marca 1998 r.) — Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej. — S. 17–21.

108. Piłsudski, J. Pisma zbiorowe / Józef Piłsudski. — Warszawa, 1937. — T. VI.

109. Pinkwart, M. Zakopiańskim szlakiem Mieczysława Karłowicza / Maciej Pinkwart. — Kraków: PWM, 2008. — 167 s.

110. Polony, L. Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza / Leszek Polony. — Kraków: PWM, 1986. — 230 s.

111. Rogala, J. Muzyka polska XX wieku / Jacek Rogala. — Kraków: PWM, 2000. — 104 s.

112. Rogowski, L. M. O sobie / Ludomir Michał Rogowski. — DAD. sygn. 4. II.15. — [maszynopis].

113. Rogowski, L. M. Życiorys, spisany w 1951 r., zatytułowany "Rogowski Ludomir Michał" / Ludomir Michał Rogowski. — Archiwum Miejskie w Dubrowniku. sygn. 4. VI.4. — [maszynopis].

114. Rutkowska, Z. Ze wspomnień o Bronku / Zofia Rutkowska. — Kraków, 1966. — [maszynopis].

115. Rutkowski, B. Z zagadnień dzisiejszej muzyki kościelnej w Polsce / Bronisław Rutkowski // Muzyka Polska. — 1934. — nr 4. — S. 1–12.

116. Seroczyński, G. Konstanty Antoni Gorski — artysta zapomniany / Grzegorz Seroczyński // Gazeta Festiwalowa. — Białystok, 2009. — nr 1 (34).

117. Surzyński, M. Wspomnienie pośmiertne o Konstantym Gorskim / Mieczysław Surzyński // Przegląd Poranny. — 1924. — nr 156. — 8 czerwca.

118. Szantruczek, T. Tadeusz Szeligowski / Tadeusz Szantruczek. — Poznań: Ars Nova, 1995. — 59 s.

119. Tomaszewski, J. Kresy wschodnie w polskiej myśli politycznej XIX i XX wieku / J. Tomaszewski. — Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź. — T. IV.

120. Wagner, R. Mein Leben / R. Wagner. — Leipzig, 1911.

121. Wallek-Walewski, M. Cała Polska śpiewa / M. Wallek-Walewski // Tygodnik powszechny. — 1964. — nr 809. — S. 5.

122. Wightman, A. Karłowicz, Młoda Polska i muzyczny Fin-de-siecle / Alistar Wightman; przekład Ewa Gabryś. — Kraków: PWM, 1996. — 170 s.

123. Wiłkomirski, K. Sytuacja muzyków w Polsce w okresie dwudziestolecia międzywojennego / K. Wiłkomirsk // Muzyka — Kultura — Społeczeństwo. — Warszawa: PWSM, 1981.

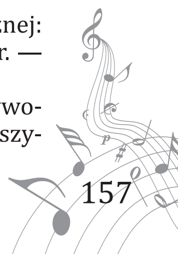
124. Wójtowicz, E. Ludomir Michał Rogowski. Sylwetka życia i twórczości / Ewa Wójtowicz. — Kraków: Akademia Muzyczna, 2009. — 396 s.

125. Wrocki, E. Konstanty Gorski. Życie i działalność 1859-1924 / Edward Wrocki. — Warszawa: 1924. — 15 s.

126. Zalewski, T. Pół wieku wśród muzyków / T. Zalewski. — Kraków: PWM, 1977.

127. Zeszyty naukowe. Nauka wobec sztuki i pedagogiki muzycznej: materiały ogólnouczelnianej sesji naukowej z dnia 25 i 26 maja 1981 r. — Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej. — S. 46–51.

128. Zubek, R. Działalność prof. B. Rutkowskiego w okresie międzywojennym: praca magisterska / R. Zubek. — Kraków: PWSM, 1966. — [maszynopis].



129. Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza / pod red. Elżbiety Dzięborwskiej. — Kraków: PWM, 1970. — 322 s.

130. Żur, M. Okres charkowski w życiu Konstantyna Gorskiego / Michał Żur, Irena Kozeniaszewa // Diaspora polska w Charkowie. Historia i współczesność. — Charków, 2004. — S. 130–134.

131. Арефьева, И. Композитор Константин Галковский — последний из могикан вильнюсского романтизма / Живой колос [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.kolos.lt/content/view/238/. — Дата доступа: 12.11.2010.

132. Архипов, И. Белорусский гимн Купалы / Вечерний Минск [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.vminsk.by/news/26/45806/. — Дата доступа: 18.04.2010.

133. Барскі, А. Сымон Рак-Міхайлоўскі — творца беларускага Адраджэння / Польскае Радыё [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://www.polskieradio.pl/zagranica/by/news/artykul.aspx?id=21737/. — Дата доступу: 02.02.2010.

134. Грыцкевіч, А. Слуцкае паўстанне. На крутым павароце гісторыі / Жыве Беларусь [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://www.jivebelarus.net/history/new-history/slutsk-history-turn.html/. — Дата доступу: 12.09.2010.

135. Мусько, І. Музычная культура беларускай меншасці ў Польшчы / Камунікат [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://kamunikat.fontel.net/www/czasopisy/termapily/04-05/11.htm/. — Дата доступу: 21.02.2011.

136. // Наша Ніва [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://www.nn.by/2000/ 01/05. htm/. — Дата доступу: 08.02.2010.

137. Пятроўскі, Р. Зоры Аляксандра Шыдлоўскага / Биржа информации [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://www.gazeta.grodno. by/176/t94. html/. — Дата доступу: 11.01.2011.
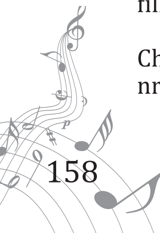
138. Творца і ягоная музыка як закладнікі гістарычнага лёсу нацыі, альбо Вяртанне Яна Тарасевіча: гутарка Вячаслава Ракіцкага з Віктарам Скарабагатавым. / Радыё Свабода [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://archive.svaboda.org/ programs/atlan/2001/04/20010419095129. asp/. — Дата доступу: 04.04.2010.

139. Шыдлоўскі Аляксандр Канстанцінавіч / Архітэктура Гродна / [Электронны рэсурс]. — Рэжым доступу: http://harodnia.com/sl057.php/. — Дата доступу: 17.04.2010.

140. Явление Константина Горского / ХайВей [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://h.ua/story/209790/. — Дата доступа: 18.03.2010.

141. Gala Jubileuszowa Filharmonii Białostockiej // Kultura, 2004. — http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/wy_in_gala_jubileuszowa_filharmonii_bialostockiej/. [dok. elekt.], [odczyt: 16.03.2010].

142. Żuk, G. Pogranicza — kulturowy tygiel czy mit? // Gadki z Chatki. — 2006. — nr 65. –http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artykul. php?nr_art=845/ [dok. elekt.], [odczyt: 25.11.2010].



ЗМЕСТ

Навуковае выданне

ШУМСКАЯ Ірына Міхайлаўна

МУЗЫКА Ў КАНТЭКСЦЕ БЕЛАРУСКА-ПОЛЬСКАГА МІЖКУЛЬТУРНАГА ЎЗАЕМАДЗЕЯННЯ

Манаграфія

Адказны за выпуск *А. Нявінская*
Камп'ютарны дызайн, вёрстка *А. Лінькова*
Дызайн вокладкі *Ц. Нявінскі*
Карэктар *В. Сакалова*

На вокладцы — малюнак Дж. Роса Фьярэнціна "Музычны анёлак"

Падпісана да друку ??.??.2011. Фармат 60x84 $^{1}/_{16}$.
Папера афсетная. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 9,2. Улік.-выд. арк. 6,5.
Наклад 250 ас. Замова 646.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:
таварыства з абмежаванай адказнасцю «Медысонт».
ЛВ № 02330/0630725 ад 24.11.2010.
ЛП № 02330/0552782 ад 01.10.2010.
Вул. Ціміразева, 9, 220004, Мінск.